UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
STACKS

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

APR 2 8 1985

L161—O-1096

~10

Preis 20 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 616

780.8
B74m2
v.616

Kleiner Konzertführer

Franz Liszt

Hamlet

Sinfonische Dichtung

(Georg Münzer)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Hamlet

Sinfonische Dichtung

von

Franz Liszt

Kleiner Konzertführer

von

Georg Münzer

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 E. [illegible]

780,8
B74m2
r.616

Hamlet.

Es könnte a priori bezweifelt werden, ob gerade Hamlet einen geeigneten Vorwurf für eine musikalische Charakteristik bietet. Faßt man doch gerade diese Figur Shakespeares als Typus des reflektierenden, ewig denkenden und bedenkenden Menschen, der durch die grausamen Zwangsschlüsse seines fortwährend und selbst krankhaft wider seinen Willen arbeitenden Verstandes endlich dorthin geführt wird, wohin alles absolute Denken schließlich führen muß — zum Nichts — zur Öde. — Wir hätten also Vorgänge der Reflexion, des Verstandes zu ergründen — die als solche unmusikalisch wären, also einer Darstellung durch die Tonkunst widerstrebten.

Sieht man aber näher zu, so ist der Hamlet-Charakter mit den Attributen des Verstandes allein durchaus nicht erschöpft. Hamlet ist nicht reiner Verstandesmensch. Seine Reflexion ist mehr etwas Fremdes — seinem träumerischen Geiste Anerzogenes, und ebendeshalb wird das, was andern zum Segen gereicht — ihm zum Unheil — das Denken klärt sein Empfinden nicht — es zersetzt es. Ein reiner Verstandesmensch, und wäre er der größte Grübler und Zweifler, ist noch kein Hamlet. Goethes Faust — am Anfang — ist ein stärkerer Frager nach dem Geheimnis aller Welten als Hamlet — aber er steht fester auf der heimischen Erde als Shakespeares Held. Fausts Geist trennt bei aller Tiefe seines Fragens, allem Ernste seines Forschens — doch bewußt die Reiche des Verstandes — und des Empfindens. Er wird gerührt beim Klange der Osterglocken — und läßt sich, wenn auch widerstrebend beeinflussen. — Hamlet hätte

in dieser Situation sein Empfinden so lange analysiert — bis er gefunden hätte, daß es nichtig sei, er hätte den Glockenton sich physikalisch erklärt — über die Berechtigung des Gottesglaubens monologisiert — bis ihm nichts geblieben wäre als eine neue Verstimmung seiner Seele.

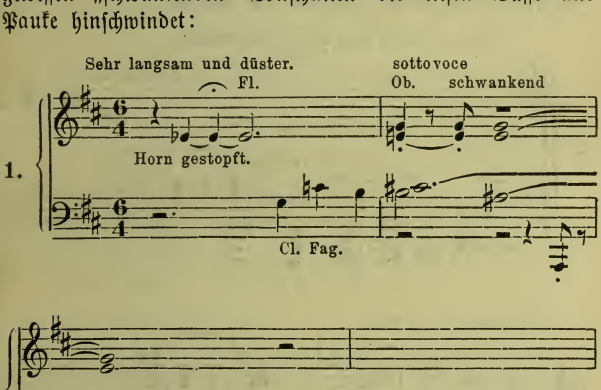
Faust wirft das Denken von sich — und ergreift — selbst mit Hilfe des Teufels die Welt der Sinne — er reflektiert, nicht als er Gretchen sieht. — Hamlet leidet unter seinem Denken — er denkt, als er Ophelia sieht — er analysiert ihre Schönheit — bis der schlimmere Teufel Begriff sie ihm zerstört. — Aber Hamlet kann den Verlust nicht tragen — er ist nicht der Mensch, der dem Nichts ruhig ins hohle leere Auge schauen kann! Seine Seele schreit um das — durch eigne Schuld Verlorene — und so wird ihm alles Denken schließlich wieder Empfindung! Grausam quälerische Empfindung.

Beim Dichter finden wir diesen Stimmungshintergrund des Hamletbildes naturgemäß nur mehr angedeutet. Das Wort steht nun einmal dem Begriff näher, so finden wir denn hier vorzüglich den diskutierenden, reflektierenden, auch wohl verzweifelt-spöttischen Hamlet. Seine Schwermut bleibt uns fast ebenso schwer verständlich als den Personen seiner Umgebung. Hier liegt eben etwas Tiefes, Letztes, dem das Wort kaum Genüge tun kann. Und hier ist der Punkt, wo die Stimmungskunst Musik uns das große tragische Geheimnis der Hamletseele enthüllen kann!

Auf der Bühne hören wir ihn reden — sehen ihn blaß — schwermütig — nun aber fühlen wir, wie ihm zumute ist — und sein Reden und Zaudern, Denken und Zweifeln, wird uns auf einmal klar! — Denn die Musik hat qualvolle Dissonanzen, die nach Auflösung — Erlösung schreien, und falls diese versagt ist, unser Herz zerreißen; — sie hat schwankende, zweifelnde Rhythmen, die unsern Pulsschlag stocken machen — sie hat zärtliche Sehnsuchtslaute, die von schrillen Tönen, von grausamen Pausen schreckhaft ironisiert — zersetzt

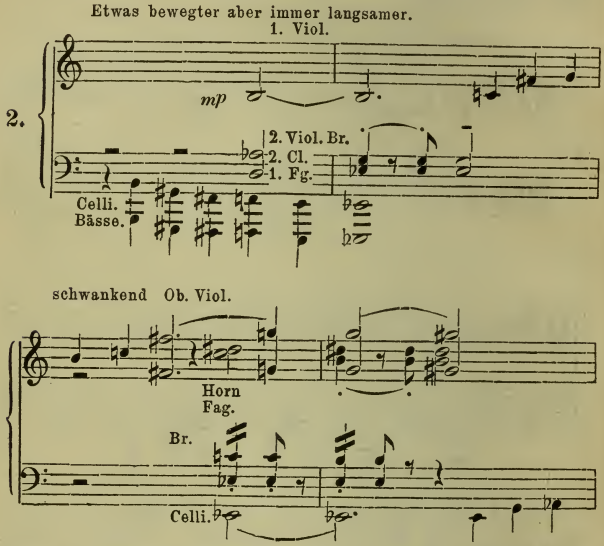
werden; sie hat den beklemmenden düstern Hamletton des gestopften Hornes — den keuschen, liebenden Aufblick der Klarinette — sie kann Hamlet — kann Ophelia sein!

Liszts Hamlet hebt „sehr langsam und düster" an, mit dem lang gehaltenen Ton eines gestopften Hornes, Holzbläser bringen ein Thema unendlicher Melancholie — das in ungewissen „schwankenden" Tonschatten der leisen Bässe und Pauke hinschwindet:

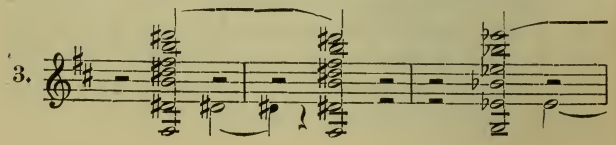


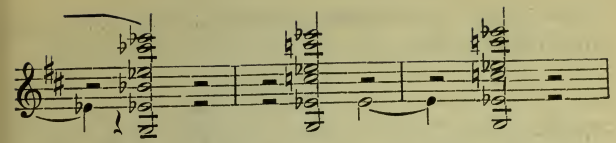
Es ist das einer jener Anfänge, die Wagner in seiner Besprechung der sinfonischen Dichtungen Liszts im Auge hatte, wenn er sagt: „In bezug hierauf" (— das Formelle) „überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit,, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab. Die geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption spricht sich bei Liszt sogleich im Beginn des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Takten ausrufen mußte: „Genug, ich habe alles!" —"

In der Tat ist dieses Motiv der Schwermut mit seinen unsicheren Rhythmen — und Harmonien (— man beachte das h im Basse, das die Dissonanz auflösen will — aber durch den liegenbleibenden Akkord gleichsam gehindert — nach dem Paukenwirbel auf fis zurücksinkt —) überaus charakteristisch. Es wiederholt sich quälerisch, nagend, peinigend — und langt empor — aus sich heraus:

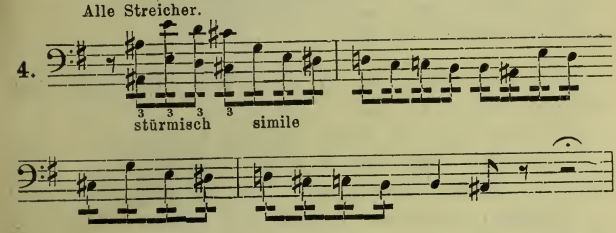


wie eine Schnecke erst die Fühler tastend ausstreckt und blickt zaghaft nach dem Licht:





Doch sogleich findet sie ein Hindernis an das die Seele stößt und zuckt zurück. Die Schwermut erhält nun neue Nahrung; die gepeinigte Seele fährt auf:



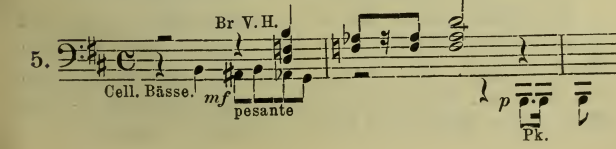
Unerträglicher wird die Qual:

„O, all ihr Himmelsheerscharn! Erde! Was noch sonst?
Nenn' ich die Hölle mit? O pfui! halt, halt, mein Herz!
Ihr meine Sehnen, altert nicht sogleich,
Tragt fest mich aufrecht! — — —

An diese Klage Hamlets erinnern die nun folgenden Episoden der Partitur, oder auch an die Stelle:

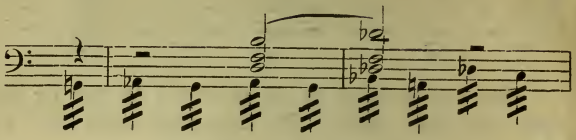
In meiner Brust war eine Art von Krampf
Der mich nicht schlafen ließ; mich dünkt, ich läge
Noch schlimmer als im Stock die Meuter — — —

Die Musik steigert die Anfangsthemen (1, 2):



Dann schauert ein Baßthema hervor von klagenden Lauten der Bläser geleitet:

6.



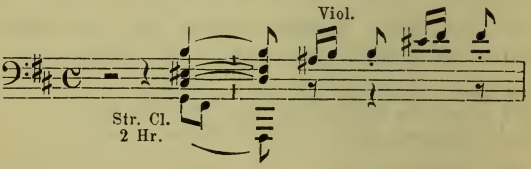
„Nun ist die wahre Spukezeit der Nacht,
Wo Grüfte gähnen und die Hölle selbst
Pest haucht in diese Welt."

Es weht heran wie die Erscheinung der Geister und schwindet dahin —

All das geht in kurzen Episoden sprunghaft — unstät vorüber. Nur die quälende Grundstimmung blieb dieselbe. Plötzlich wechselt diese. Der Melancholiker schnellt zu plötzlicher, ungestümer Tatkraft auf, hastig — als gälte es Versäumtes nachzuholen:

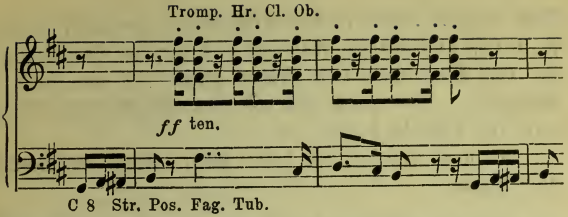
Wie jeder Anlaß mich verklagt, und spornt
Die träge Rache an! — — —

7.



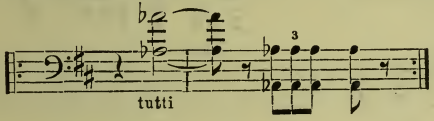
Das Motiv steigert sich bis zu höchster Kraft, bis es mit einem kolossalen Ausbruch in ein großes düstres heroisches Motiv übergeht. Die Streicher tragen es unisono unterstützt von Posaunen, Tuba und Fagotten, während es die übrigen Bläser (ohne Flöten) mit Staccato-Schlägen begleiten.

8.



„Aufschreien" sollen nach der Vortragsbezeichnung der Partitur die leeren Quinten der Bläser — also die Nichtigkeit alles Tuns verkündend. Das Thema erweitert sich zu grandiosem Ausdruck, und während alles Bisherige in den kleinen Episoden mehr die Hamletseele in ihren pathologischen oder sagen wir neurasthenischen Zügen schilderte — sehen wir sie hier in ihrer tragischen Größe gegenüber seinem Lose: „Sein oder Nichtsein." — Klingt das nicht deutlich aus den gewaltigen Schlägen des Orchesters?

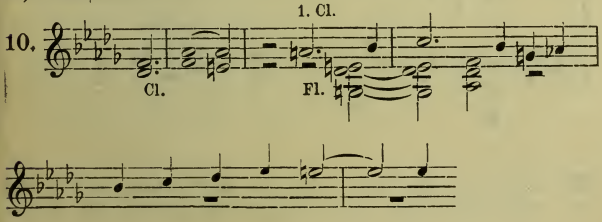
9.



Wir erkennen ihre Bedeutung um so eher, als es sich hier um ein — beabsichtigtes (rhythmisches) Zitat des Beethovenschen Schicksalmotives handelt.

Doch das Schicksal naht Hamlet noch in andrer, lieblicher Gestalt:

10.



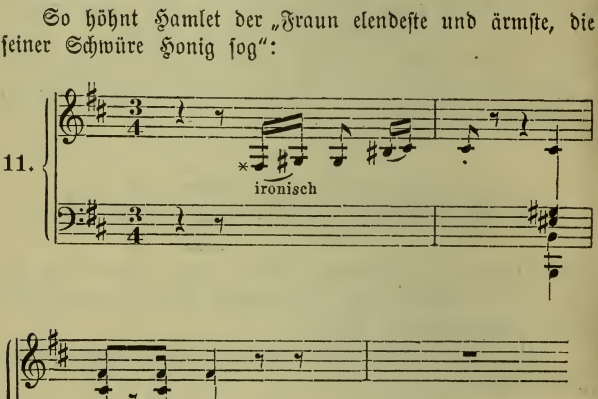
Diese Episode gehört zu dem Reizvollsten, was Liszt ersonnen, sie ist von bestrickendem Wohllaut und zartester Harmonisation. Zu den Klarinetten und Flöten gesellt sich nur noch eine Sologeige. Das alles soll wie ein Schattenbild erklingen und auf Ophelia deuten. —

Zweimal erscheint das holde Bild. Spott verscheucht es und Ironie:

„Gott hat euch ein Gesicht gegeben, und ihr macht euch ein andres; ihr tänzelt, ihr trippelt und ihr lispelt und gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen, und stellt euch aus Leichtfertigkeit unwissend. „Geht mir! nichts mehr davon! Es hat mich toll gemacht. . . . . In ein Kloster, geh!" —

So höhnt Hamlet der „Fraun elendeste und ärmste, die seiner Schwüre Honig sog":

11.



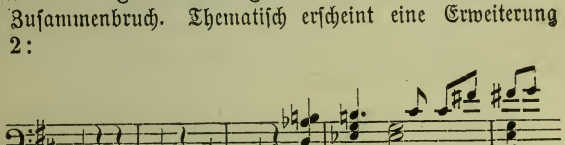
Die Stelle ist, wie man sieht, eine Ironisierung von 7 und 8. Besonders wirkt die klangliche Verzerrung des schönen

großen Motives, das jetzt im Fagott blasphemisch erklingt. Wir denken an Ophelias Klage:

O welch ein edler Geist ist hier zerstört,
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung
— — — — — — — — — — — — — — — —

Und den Prozeß der Zerstörung verfolgen wir noch weiter nach dem zweiten Verhauchen des lieblichen Ophelia-Schattens. In einem Allegro molto agitato erleben wir schaudernd den Zusammenbruch. Thematisch erscheint eine Erweiterung von 2:

12.



sowie die Themen 1, 2, 8 und 11 bald in größeren bald in kleineren Fragmenten, doch stets wild, höhnend, verzerrt. Überaus schaurig wirkt das rhythmische Motiv (α) aus 1, das nun die Posaunen dumpf hineintönen lassen. Das ist Hamlet an Ophelias Grab, der da schreit!

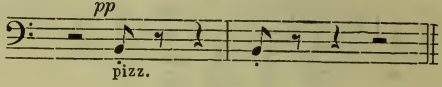
Wer ist da des Gram
So voll Emphase tönt? Des Spruch des Wehes
Der Sterne Lauf beschwört und macht sie still stehn
Wie schreckbefangne Hörer? — Dies bin ich,
Hamlet der Däne — — —
Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht. Was willst du für sie tun?
— — — — — — — — — — — — — — — —
Willst weinen, fechten, fasten, dich zerreißen?
Den Nil austrinken? Krokodile essen? — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Zuletzt wird die Tonsprache rezitativisch. In gräßlichen Wüten stürzt das Heldenmotiv herab, pfeifend höhnen die

Piccoloflöten selbst die ätherischen Ideal-Akkorde, jäh bricht das Ende herein —.

Wie man sieht, hat Liszt ein von den äußeren Vorgängen des Dramas fast unabhängiges Charakterbild geschaffen, das aber in genialer Weise die Hamletstimmungen und die seelische Hamlettragödie nachfühlen läßt. Ein kurzer Epilog (**Andante funebre**) schließt einen schwarzen Rahmen um das dunkle Bild. Ironie, Spott und wildes Wüten sind geschwunden. Der Komponist löscht sie mit verklärender Hand hinweg — nur der Schmerz bleibt und die Trauer um den edlen Geist der hier zerstört wurde, und
— „der Rest ist Schweigen."

13.



Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

1. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
2. (26) —— Matthäus-Passion.
4. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
5. (123) **Berlioz**, Requiem.
1. (31) **Händel**, Messias.
1c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
9. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

. **Abteilung: Symphonie und Suite.**
4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text.
2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

. Von Gabrieli bis Bach.
. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.
2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.
2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578) — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie. Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a). Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

(Wird fortgesetzt.)

Haydn, Die Worte des Erlösers (54 — Jahreszeiten (519). — Schöpfu (509). — Symphonie Nr. 1, Es (56 — Symphonie Nr. 2, D. (567). Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). Symphonie Nr. 12. B. (586). — Sym: Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Web (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Faust-Symphon (510). — Klavierkonzert, Es dur (59 — A dur (594). — Legende v. d. he Elisabeth (511). — Tasso (549). — Mi solemnis [Heuß] (600). — Les Préluc [Heuß] (610).

Mendelssohn, Elias (520). — Paul (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 . — Violinkonzert (547). — Symphon Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphon Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 3 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G r (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klenge (607).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade un Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592 — Manfredmusik (540). — Paradie und Peri (523). — Szenen aus Goethe Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524 — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Sym phonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563)

Tinel, Franziskus (530). — Godolev [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556) — 5. Symphonie, E m. (557). — Sym phonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinde [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582) — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner (601). — Das Gefilde der Seligen [Wein gartner] (602).

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

m 10

Preis 20 Pf.

reitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 618

780.8
B74m2
v.618

Kleiner Konzertführer

Franz Liszt

Die Ideale

(Nach Schiller)

(Georg Münzer)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Die Ideale

(nach Schiller)

Sinfonische Dichtung

von

Franz Liszt

Kleiner Konzertführer

von

Georg Münzer

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

780.8
B74m2
v.618

Ideale.

Franz Liszts „Ideale" entstanden als Gelegenheitskomposition zur Einweihung des Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar. Kein schöneres Zeugnis für seine Verehrung deutscher Dichter und seine Begeisterung für alles Ideale hat er uns hinterlassen, als dieses Werk, das zugleich im Kranze seiner „sinfonischen Dichtungen" als eines der hervorragendsten gelten darf. In kaum einem zweiten ist Liszt, dessen Charakterisierungskunst gewiß immer bedeutsam ist, in der thematischen Erfindung und Durcharbeitung so glücklich gewesen. Das hohe Gedicht des Sängers der „Ideale", das der Komposition zu Grunde liegt, riß in seinem edlen Pathos auch den Musiker auf die höchste Stufe seines Könnens. Es scheint uns heut unbegreiflich, daß gerade dieses Werk einmal (1859) den Anlaß zu Demonstrationen gegen die „moderne" Musik geben mußte, gelegentlich jenes Skandales in der Berliner Singakademie, als H. v. Bülow die Zischer aus dem Saale wies. Gerade die „Ideale" sind neben ihren glänzenden Partien reich an melodischen — lyrischen — Schönheiten, und ihrem Verständnis dürften sich kaum größere Schwierigkeiten in den Weg stellen.

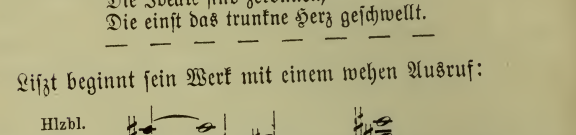
Vielleicht hat grade die sehr ausführliche programmatische Bezeichnung der einzelnen Teile des Werkes durch Stellen des Schillerschen Gedichts Veranlassung zu Mißverständnissen gegeben. Man meinte wohl, in der Musik eine getreue Wiederspiegelung derselben poetischen Bilder und philosophischen Gedanken finden zu sollen. Davon ist keine Rede. Liszt hat hier die poetische Idee nur in musikalische Stimmung umgedeutet, und nur da, wo der poetische Ausdruck zugleich musikalisch war, wie etwa bei der Stelle: „Da lebte mir der Baum, die Rose, mir sang der Quelle Silberfall" — ist Poesie und Musik kongruent. Sonst würden wir eine genaue Übersetzung der poetischen Bilder in Musik im allgemeinen vergeblich suchen.

Liszt war zu geschmackvoll, um etwa „Pygmalion“ zu schildern, der mit flehendem Verlangen den Stein umschließt, oder „Felsenlasten“, die sich „in das Strombett hindernd werfen“. —

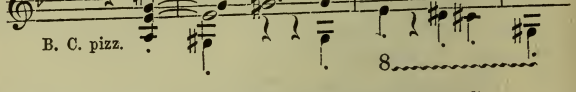
So finden wir auch im ersten Teile des Werkes sogleich nur die Stimmungen des Gedichtes geschildert, diese aber überaus prägnant, so daß sie auch ohne das poetische Motto herauszufühlen wären. Es ist die Enttäuschung — der Schmerz über verlorene Jugend, der sich im Dichterwort wiederspiegelt:

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allem unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens! deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.
Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zeronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt.
— — — — — — — —

Liszt beginnt sein Werk mit einem wehen Ausruf:

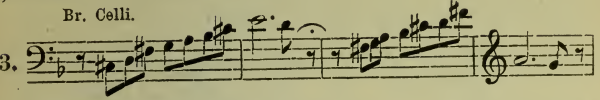


an den sich rezitativisch eine schmerzliche Phrase knüpft:



Dies Rufen in eine Vergangenheit wird gesteigert, bis beim dritten Male die Violoncelli und Bratschen mit einem aufwärtsstrebenden Gange die Fortführung aus der trüben Stimmung

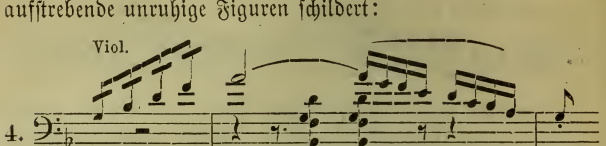
„erloschner Sonnen" zu heiterern Vorstellungen und Empfindungen hinleiten.



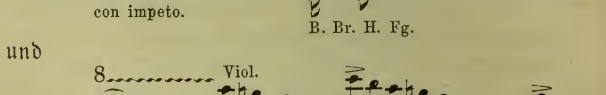
„Aufschwung" betitelt Liszt diesen — weitaus größten und für den Eindruck des ganzen Werkes ausschlaggebenden Teil. Wie wenig ihm dabei im allgemeinen um eine klavische Anlehnung an die Dichtung Schillers zu tun war, beweist, daß er die Geleitworte, die er beigesellte — nicht etwa im Anschluß an die ersten Verse wählte, sondern daß er sie seinen — musikalischen — Zwecken entsprechend, aus einer späteren Partie des Gedichtes nahm, während wir die ausgelassenen Teile später berücksichtigt finden. — Das musikalische Empfinden forderte nach dem grübelnden Anfang den Kontrast: Losreißen, Befreiung: „Aufschwung" wie Liszt schreibt, und diesen Aufschwung finden wir mit Liszt in Schillers Worten:

Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben
In Tat und Wort, in Bild und Schall.
— — — — — — — —
Wie aus des Berges stillen Quellen
Ein Strom die Urne langsam füllt
Und jetzt mit königlichen Wellen
Die hohen Ufer überschwillt.
Es werfen Steine, Felsenlasten
Und Wälder sich in seine Bahn,
Er aber stürzt mit stolzen Massen
Sich rauschend in den Ozean:
So sprang, von kühnem Mute beflügelt,
Beglückt in seiner Träume Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.
Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

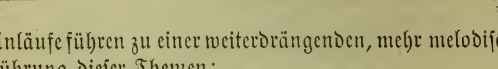
Musikalisch drückt sich diese Stimmung in einem längeren Allegro spirituoso aus, das den „Aufschwung" zunächst realistisch durch aufstrebende unruhige Figuren schildert:



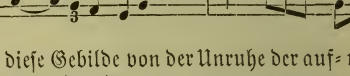
und



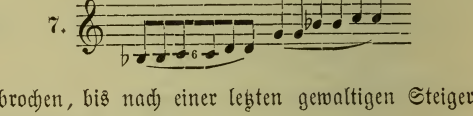
Diese Anläufe führen zu einer weiterdrängenden, mehr melodischen Durchführung dieser Themen:



Doch werden diese Gebilde von der Unruhe der auf- und vorwärtsdrängenden Gänge (4/5) — die auch diese Gestalt annehmen —

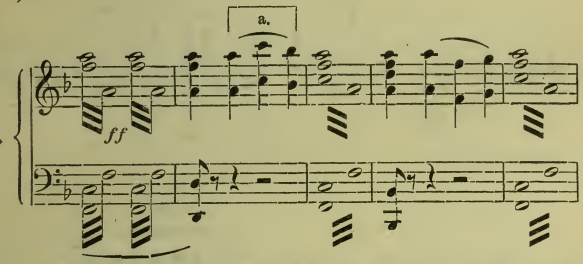


unterbrochen, bis nach einer letzten gewaltigen Steigerung in Gegenbewegung:

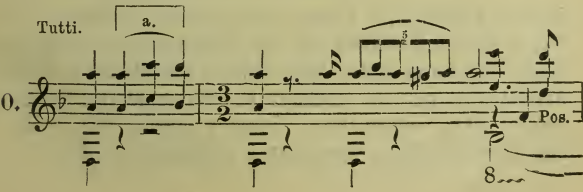


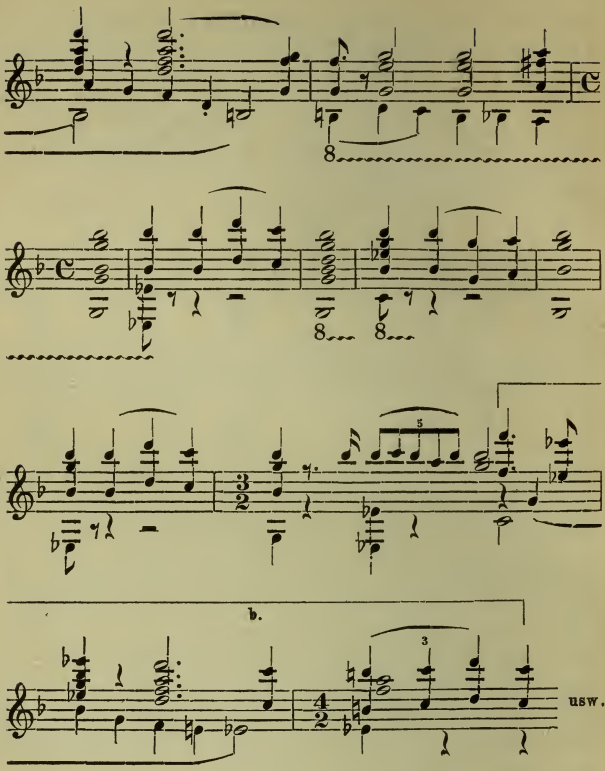
das Ziel erreicht scheint. Ein herrliches, kühnes Thema setzt hier ein, auf das alles Vorangegangene nur die Vorbereitung war.

In der Tat haben wir das Hauptthema des Werkes erst vor uns, und der Eindruck, daß wir nach einer stürmischen Einleitung jetzt erst am Anfang des festgefügten Hauptteiles des Werkes stehen, wird bestätigt dadurch, daß sich erst jetzt machtvoll die Haupttonart des Ganzen (F dur) festsetzt. Dies der Anfang des im vollen Orchester in strahlender Pracht aufleuchtenden Idealmotives:

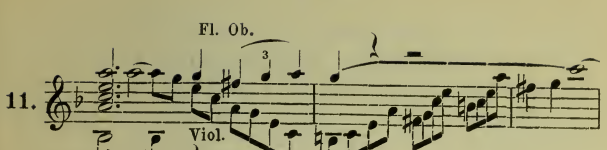


Der Schönheit des Anfanges entspricht die Fortführung der in weitem Bogen gespannten Melodie. Das klingt und leuchtet und schwebt wie in überirdischen Regionen, durchglüht von einem wahrhaft Schillerschen Pathos. Ohne Zweifel ist Liszt hier eines der höchsten Gebilde der neueren Programmusik geglückt, dem sich an Tiefe des Eindrucks, Schönheit der Linien und wahrhaftem inneren Reichtum und Leben wenig daraus an die Seite stellen läßt. Dem inneren Wert entspricht die äußere Form: der Glanz des instrumentalen Kolorites, die wundervolle Harmonisation und die ausdrucksvolle Färbung kontrapunktierender Nebengedanken. Nur das dürftigste Gerippe der Melodie kann hier stehen als Fortsetzung des Beispieles:





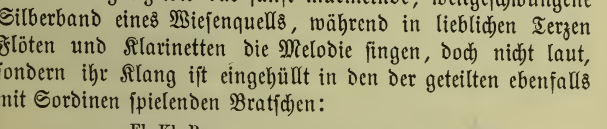
Für die Fortführung benutzte Liszt fernerhin die Phrase bei b, die er nach dem Pathos des vollen Orchesters gar lieblich umdeutet und einem holden Spiel zwischen Holzbläsern und Geigen überläßt, in das ein Solohorn das Anfangsthema der Idealmelodie (9 a) ertönen läßt. Überaus reizvoll sind dabei die wie ein zartes Wehen auftretenden Achtelfiguren (11 a):



Diese weichere Fortführung mündet endlich nach einem wahren Schwelgen in denselben melodischen Wendungen in eine lyrische Wiederholung des pathetischen Anfanges (9), der nun vom Violoncello gesungen wird, während einfache Sextolen in Bratschen und II. Violinen zunächst allein begleiten. Später beteiligen sich die ersten Geigen, Klarinetten und Fagotte an der melodischen und koloristischen Ausschmückung der Stelle, die durch einen ruhigen Gang der Celli und Bässe in den nächsten Abschnitt hinüberfingt. Dieser bringt uns ein Pastorale, in der zarten Naturstimmung einer Watteauschen Landschaft fast noch näher stehend als Schillers Worten:

Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quelle Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall.

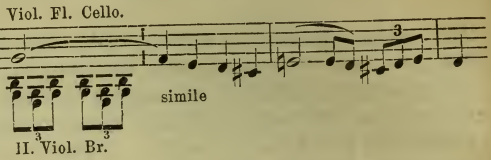
Violinen (geteilt in 4 Partien) mit Dämpfern wogen in langer Triolenbewegung wie das sanft murmelnde, weitgeschwungene Silberband eines Wiesenquells, während in lieblichen Terzen Flöten und Klarinetten die Melodie singen, doch nicht laut, sondern ihr Klang ist eingehüllt in den der geteilten ebenfalls mit Sordinen spielenden Bratschen:



Das alles ruht auf dem A der Violoncelle und Bässe, das nur verlassen wird, um die Terz des Idealmotives (10 a) zu be-

rühren. Das entzückende wohllautende Tonspiel erscheint dann auf Fis (h dur) und Es und geht damit in eine Wiederholung der Idealmelodie über, die hier ganz den idyllischen Charakter der Naturszenerie von Bach und Rose angenommen hat und mit der Triolenwendung (10 b) beginnt:

13.

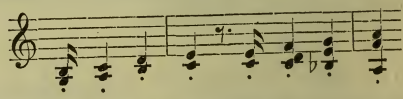


Es ist der Widerhall, den das Herz des Begeisterten in der Natur findet:

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust!

In breiter Durchführung steigert sich das Thema bis zum Vollklang des Orchesters, aus dem endlich auch der Anfang (9) in höchstem Glanze erstrahlt. Doch ohne sich fortzusetzen, wird die Entwicklung unterbrochen durch das Auftreten des drängenden Themas 4, das ein scherzoartiges Intermezzo herbeiführt,

14.



das seinerseits erst durch die Gänge von 5 und 7 in die vollständige Repetition der Idealmelodie ausmündet. Die poetische Veranlassung war diese Stelle des Gedichtes:

Wie tanzte vor des Lebens Wagen
Die luftige Begleitung her!

Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldnen Glanz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!

Es ist in der geistigen Rückschau, die Schiller uns schildert, der Höhepunkt und der Abschluß zugleich — Liszt benutzt sie, um in musikalischer Hinsicht durch jene pompöse Wiederholung der Idealmelodie einen Kulminationspunkt des ersten Teiles der sinfonischen Dichtung herbeizuführen. — Dem Aufschwung folgt die „Enttäuschung“:

Doch ach, schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich.
Sie wandten treulos ihre Schritte,
Und einer nach dem andern wich.
— — — — — — — —
Und immer stiller ward's und immer
Verlassner auf dem rauhen Steg.

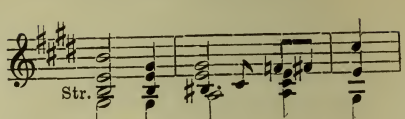
Liszt hat sich hier im zweiten Teile seines Werkes etwas enger an die Dichtung angeschlossen, ohne jedoch in ein unkünstlerisches Nachstammeln zu verfallen. Hier geht er wie Schiller aus den Jubelhöhen des Ideals zurück in die bange Stimmung des Anfanges, es erklingen die schmerzlichen Abschiedslaute (1. 2.) wieder, aber statt des „Aufschwunges“ folgt verdüstert jene pastorale Stelle (12). Nebel ist herabgesunken auf die idyllische Szenerie. Still ward's — verlassen —. Wir sind allein und fragen bang:

Von all dem rauschenden Geleite,
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite
Und folgt mir bis zum finstern Haus?

Niemand? — O doch einer; — in der Pauke das dumpfe Pochen — kündet es nicht — den Tod? — Bange Fragen steigen auf in Bratschen und Violinen — letzte Sehnsuchtsblicke aus Zweifel und Nacht — und siehe, das Trübe weicht und ein himmlischer Gesang gibt uns Trost:

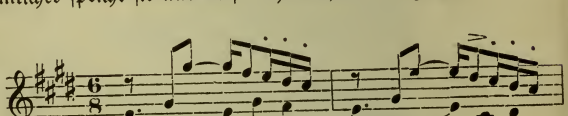
Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend teilest,
Du, die ich frühe sucht und fand! —

15.



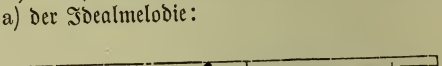
Ja, das ist des Trostes, der Freundschaft Stimme, und noch vernehmlicher spricht sie aus diesem herrlichen Zwiegesang:

16.



Und nun gibt es ein Emporreißen aus dem Schmerze; nicht der unruhige jugendliche Aufflug eignet mehr dem geprüften Geiste — sondern die Beschäftigung, die nie ermattet und uns das, was wir erträumten — nun in Kampf und Arbeit wieder gewinnen läßt. Das hier auftretende Thema ist eine Verkürzung des Anfanges (9 a) der Idealmelodie:

17.



Es hat auch in seinem weiteren Verlauf Ähnlichkeit mit dem Schmiedemotiv der Nibelungen, doch ist dieses Beschäftigungsmotiv bei Liszt eben nur eine logische musikalische Umbildung des Hauptmotives. Rastlos arbeitet das Motiv, es springt von den Bratschen in die Violinen; Flöten und Oboen ergreifen es — es tritt kanonisch auf, bis es das ganze Orchester erfüllt. Das poetische Motto, das vorangestellt ist, wird dabei

wieder nur ganz allgemein benutzt, die einzelnen Bilder sind nicht ausgeführt:

Und du, die gern sich mit ihr gattet,
Wie sie der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht! —

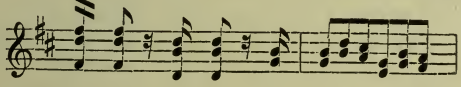
Wir sehen, es ist aus diesen Versen nur die Idee der „Beschäftigung" genommen, ja, wir hören sogar, daß es sich bei Liszt nicht einmal um eine solche handelt, die „langsam" schafft, vielmehr meinen wir eine kühne, kraftvolle — schnelle Betätigung zu spüren, bei der rastlosen Arbeit des immer mehr anschwellenden Orchesters. Die größte Abweichung aber findet sich am Schlusse. Während Schiller resignierend schließt, steigert der Tondichter sein Werk noch einmal zur Höhe des vollen Idealmotives (9. 10) — in dem er die Erreichung des Ideals prophetisch andeutet:

„Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck".

So schreibt Liszt als Ergänzung der Schillerschen Ideen über die „Apotheose" die den Schluß der sinfonischen Dichtung bildet.

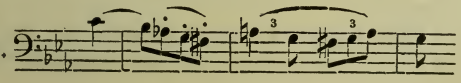
In mannigfachen Wendungen und Varianten ziehen die Hauptthemen an unserem Ohr vorüber; wir hören im Allegro vivace:

18.



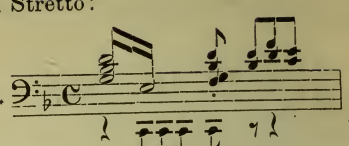
sodann:

19.



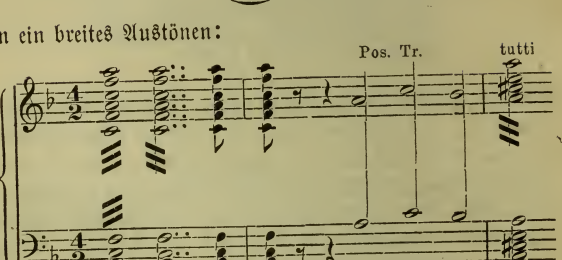
und endlich im Stretto:

20.



Dann ein breites Austönen:

21.



das zum gläuzenden Schluß führt. Diese letzte Partie steht vielleicht nicht ganz auf der Höhe des gedankenvollen, klangschönen, vornehmen sinfonischen Werkes — bildet aber doch eine in großer Steigerung herbeigeführte Glorifikation des Ideal-Themas und einen musikalisch abrundenden Schlußstein des Werkes. —

Denn, um dies noch zu betonen — nicht ein sklavisches Nachstammeln oder Nachbilden in Tönen wollte Liszt in seinen „Idealen" geben — sondern eine freie Schöpfung, die nur durch die Grundstimmungen des Gedichts angeregt war. Überall sahen wir die rein musikalischen Erfordernisse berücksichtigt, und wen es interessiert, der mag sich abgesehen von allem „poetischen Programm" die rein musikalische Konstruktion des Ganzen vergegenwärtigen.

Das Werk beginnt mit einer „Einleitung", die bis zum ersten Auftreten des Idealmotives (des Hauptgedankens) zu

zählen ist. Dieser Hauptgedanke ist dreiteilig durchgeführt. Wir haben den Teil 10 a, bei welchem das Terzmotiv vorwaltet und den aus 10 b unter Benutzung der Triole gebildeten — sodann die Repetition des Teiles 10 a. — Auf diesen Hauptsatz folgt ein „Seitensatz" („da lebte mir der Baum") mit dem pastoralen Gedanken 12, der in den Hauptsatz zurückfließt. (Nur daß dieser in umgekehrter Reihenfolge mit 10 b beginnt und in neuen Wendungen zu 10 a führt). Themen der Einleitung führen zu einem zweiten „Seitensatz" (dem scherzoartigen Teil) — auf den abermals der Hauptsatz (nun in der ersten Reihenfolge) gebracht ist.

Wir haben also (Einleitung) Hauptsatz — Seitensatz I — Hauptsatz — Seitensatz II — Hauptsatz.

Mithin eine klare „Rondoform".

Das folgende bringt uns (in der „Enttäuschung", „Freundschaft", „Beschäftigung") eine große Durchführung, die wir als großen Seitensatz III sehr wohl betrachten können. Er mündet abermals in den Hauptsatz — der nun in der „Coda" austönt. Es ist interessant zu sehen, wie dieses anscheinend ganz freie Gebilde doch die Gesetze musikalischer Form streng wahrt — und wie diese „sinfonische Dichtung" — nichts anders in ihrem Kern ist, als eine — den großen Dimensionen entsprechend ausgebaute Rondoform.

Gerade aber diese strenge musikalische Logik verleiht unserem programmatischen Werke einen so wohltuenden befriedigenden Gesamteindruck und macht es, auch abgesehen von seinen thematischen, harmonischen und instrumentalen Schönheiten zu einem Muster einer künstlerisch vollwertigen Programmusik, die zugleich „absolute Musik" ist.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) Bach, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) Beethoven, Missa solemnis.
515. (123) Berlioz, Requiem.
541. (31) Händel, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

1. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

2. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

2. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578) — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).
Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a). Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).
(Wird fortgesetzt.)
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symph. Nr. 16, G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symphonie Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel (607).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522).
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).
Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561).
Volbach, Es waren zwei Königskind [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielck] (606).
Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 30 Pf.

eitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 620|21

80.8
374m2
v.620-21

Kleiner Konzertführer

Symphonie „Asrael"

von

Jos. Suk

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Asrael

Symphonie

von

Josef Suk

Op. 27

Kleiner Konzertführer

von

Paul Klengel

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

780.8
B74m2
f 620-21

Symphonie „Asrael“ von Jos. Suk.

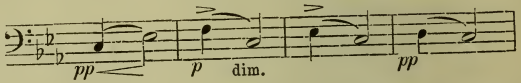
(Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

Josef Suk ist einer der jüngsten unter unseren hochstrebenden zeitgenössischen Tonsetzern. Er wurde 1874 in Krècòvic, einem Dorfe in Böhmen, geboren. Gleich seinem Landsmann Vitězlav Novák, mit dem zusammen er jetzt unter den böhmischen Komponisten in allererster Linie steht, hat er seine Ausbildung dem Meister Ant. Dvořák zu verdanken. Kaum dem Knabenalter entwachsen, erregte er mit seinen ersten Kammermusiksachen bereits großes Aufsehen, und mit der reizvollen, häufig gespielten Serenade für Streichorchester errang er sich Johannes Brahms' besondere Anerkennung und mächtige Empfehlung. Seine Schöpfungen sind nicht zahlreich, aber ausgereift und meisterlich; das Orchester beherrscht er in souveräner Weise, wovon schon seine erste Symphonie in E dur, die symphonische Dichtung „Praga“, die „Märchen“-Suite und das höchst eigentümliche und fesselnde „Scherzo fantastique“ beredtes Zeugnis abgelegt haben.

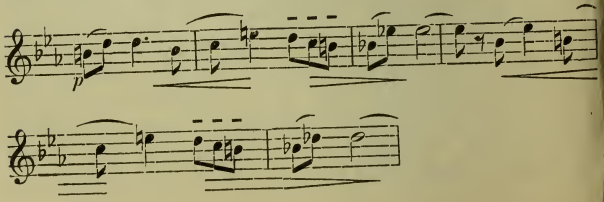
Ein bedeutsames Wort steht als Überschrift an der Spitze seiner letzten, in gewaltigen Dimensionen angelegten Symphonie. „Asrael“ hat Josef Suk sie genannt. Er gibt ihr den Namen des Todesengels, der mit grausamer Hand in das Leben des jungen Tondichters gegriffen und seinem Herzen die schwersten Wunden geschlagen hat. Die Entstehung der Symphonie hängt auf das Innigste mit J. Suks Lebensschicksalen zusammen. Die ersten Sätze sind dem Andenken Dvořáks gewidmet, der dem jungen Komponisten nicht bloß als Lehrer und väterlicher Freund, sondern auch verwandtschaftlich — Suk war Dvořák's Schwiegersohn — nahe stand. Während Suk noch an den ersten Teilen arbeitete und eben den dritten Satz vollendet hatte,

entriß ihm der Tod auch seine heißgeliebte, junge Lebensgefährtin Ottilie. Damit brach die Arbeit jäh ab, und das Finale, welches Suk als eine Apotheose, als Bild der Versöhnung mit dem Schicksal über dem Grabe Dvořáks, geplant hatte, blieb ungeschrieben. Unter der Last des zweiten, schmerzlichsten Verlustes brach der unglückliche Künstler zusammen, ein schweres Nervenleiden warf ihn auf das Krankenlager und machte ihn ein Jahr lang gänzlich arbeitsunfähig. Endlich genesen, nahm er die Komposition seiner Symphonie wieder auf und fügte ihr, statt eines, noch zwei Sätze hinzu, die nun der Erinnerung seiner teuren Gattin geweiht sind. Es ist ein düsteres und ergreifendes Seelengemälde, welches Suk in Tönen vor dem Hörer entstehen läßt. Freudige und heitere Episoden sind von vornherein ausgeschlossen; niemand wird sie in einem solchen Werke erwarten, doch ist der Schluß des letzten Satzes erfüllt von einer tiefen, milden Resignation und von jener weihevollen Stimmung, die den Tod als ersehnten Freund und Erlöser willkommen heißt.

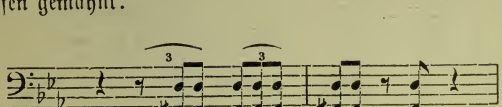
Der erste Satz, C moll, $^3/_4$, Andante sostenuto, beginnt mit leisen Pizzicato-Schlägen; vom dritten Takt ab wird bereits das Hauptthema, das etwa als „Schicksalsmotiv" zu bezeichnen ist, von Bratschen, Celli und Baßklarinette angedeutet:



Gleich darauf stimmt die Oboe eine kurze, klagende, später noch öfter wiederkehrende Melodie an:

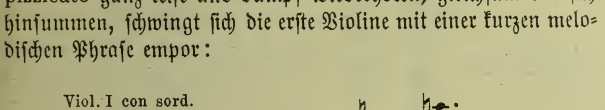


Die abgebrochenen Pizzicato-Akkorde der Celli und Bässe schließen sich zu einer unruhigen, aus Triolen und geraden Achteln kombinierten Figur zusammen, die wie ängstliches Herzklopfen gemahnt:

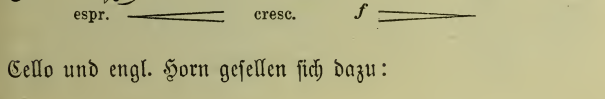


Dieser rhythmischen Figur begegnen wir nicht bloß im ersten Satz, sondern auch weiterhin.

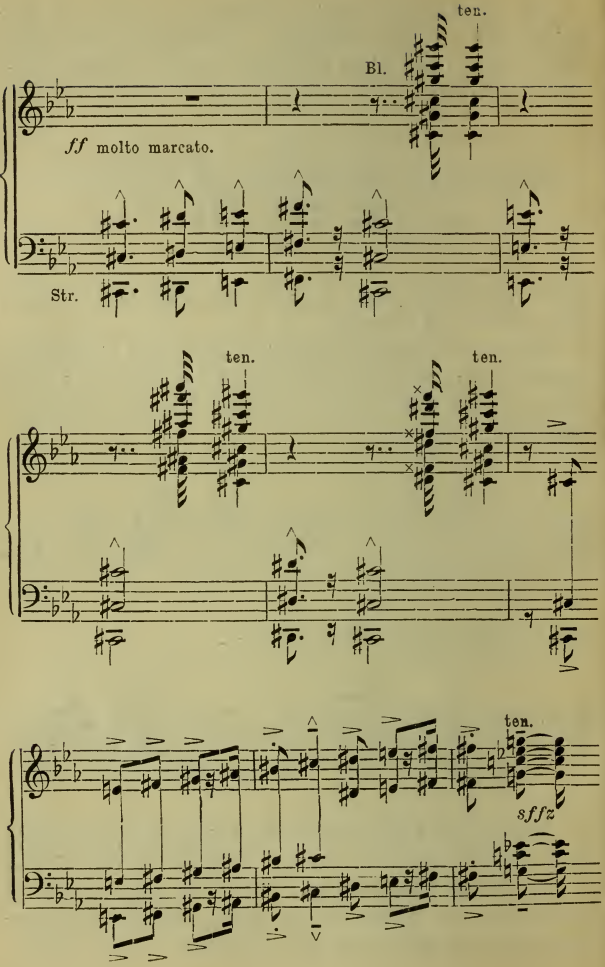
Während die tieferen Saiteninstrumente das Hauptthema pizzicato ganz leise und dumpf wiederholen, gleichsam vor sich hinsummen, schwingt sich die erste Violine mit einer kurzen melodischen Phrase empor:

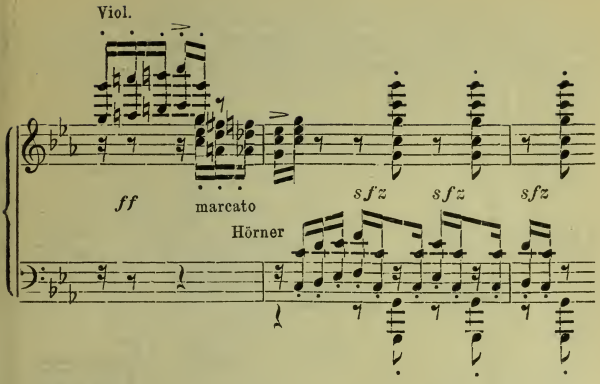


Cello und engl. Horn gesellen sich dazu:



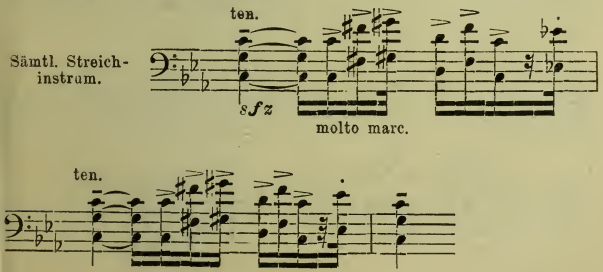
Es folgt eine kurze leidenschaftliche Steigerung, die plötzlich wieder abbricht, und ein breiter, pp beginnender und bis zum fff anwachsender Paukenwirbel bereitet auf den Eintritt des Hauptthemas vor, welches nun machtvoll, mit furchtbar drohendem Ernste und zwar in Cis moll (!) einsetzt:


ten.
Bl.
ff molto marcato.
Str.
ten.
ten.
ten.
sffz

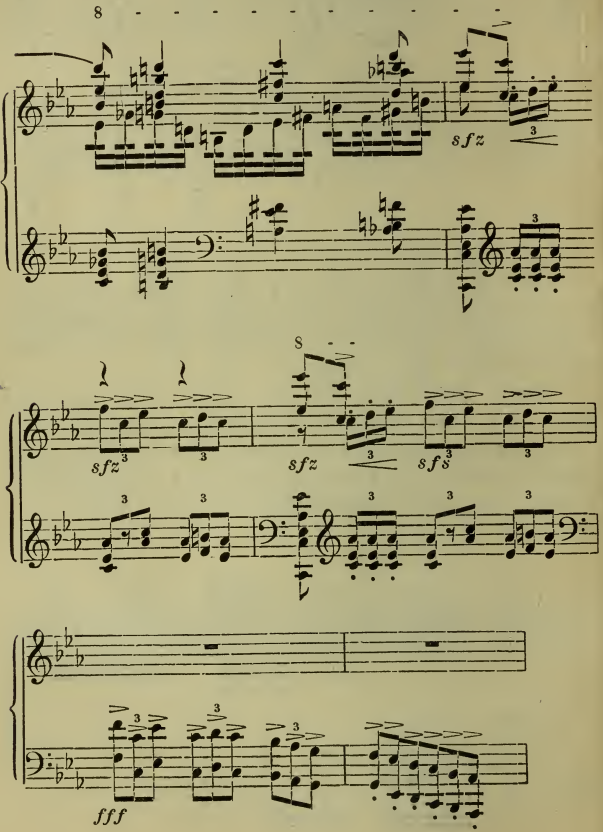


Im 7. Takt bei dem sffz wird mit einer kühnen Wendung die Originaltonart C moll wieder erreicht. Die anschließenden 16tel Figuren der Violinen und Hörner zeigen das Hauptthema bereits in einer Umbildung.

Wenige Takte später tritt ein zweites bedeutungsvolles Motiv, das vorher in den dumpfen Pizzicati der Bässe schon vorübergehend angedeutet wurde, ebenfalls ff und molto marcato vor uns hin: Das Motiv des Todes. Es setzt zu der durch alle Lagen des Orchesters gespannten leeren Quinte C. G. ein:

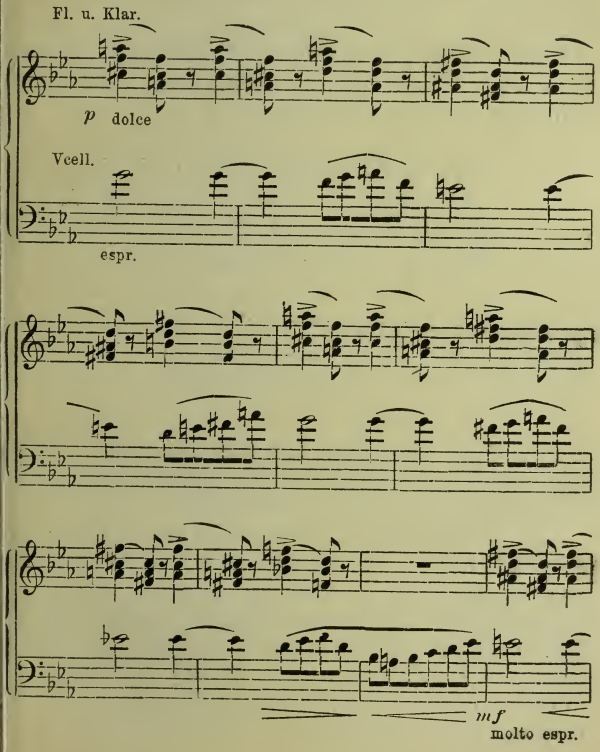


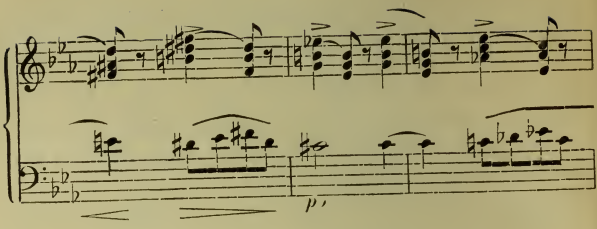
Die Häufung der unheimlichen übermäßigen Quartenschritte gibt diesem Thema das charakteristische Gepräge. Es erhebt sich stürmisch aufwärtssteigend bis in die höchsten Lagen und schneidet dann grell ab:



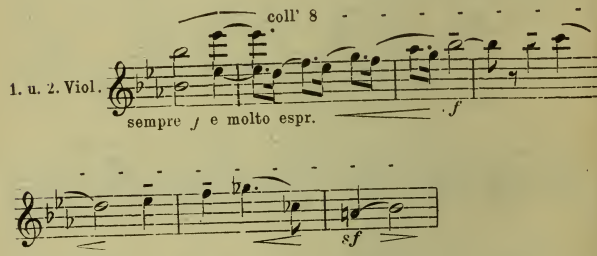
Bemerkenswert ist hier die neue Umbildung des wieder einsetzenden Schicksalsmotivs in der Trompete und in der hinabstürzenden Triolenfigur der Bässe und Celli.

Das Schicksalsmotiv kehrt nun auch im engl. Horn und Fagott, mit gänzlich verändertem Ausdruck, wieder. Unmittelbar daran schließt sich unter Führung des Violoncells eine reizvolle und klangschöne Episode:



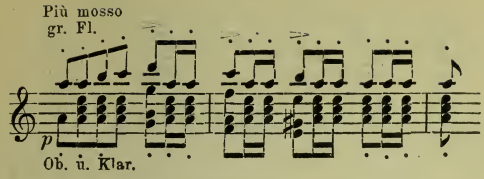


Damit wird in ungemein feiner Weise der Eintritt des eigentlichen zweiten Themas vorbereitet, dessen breite, ausdrucksvolle Melodie den Violinen anvertraut ist:

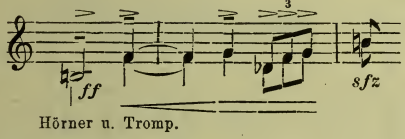


Das zweite Thema wird nun weit ausgesponnen und bis zum Abschluß des sogenannten ersten Teiles festgehalten, der in diesem Satz kaum merkbar abgegrenzt ist.

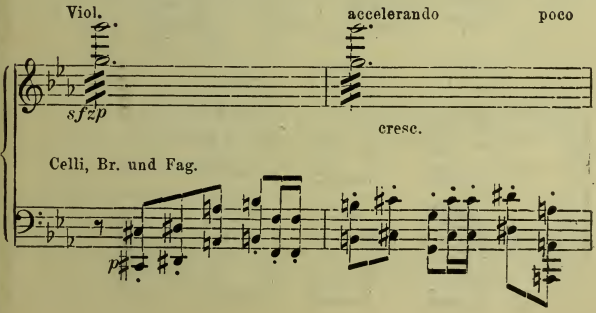
Im Durchführungsteil taucht zunächst die am Anfange mit angeführte klagende Oboe-Melodie — hier in der tieferen Region des engl. Horns — wieder auf; dazu tritt, ebenfalls wie am Anfang, die in ungleichen Rhythmen ängstlich klopfende Begleitungsfigur. Die größte Rolle aber spielt in dieser Durchführung das „Schicksalsmotiv". Es setzt sehr gedehnt ein (Adagio e mesto), wird bald darauf beschleunigt und erfährt mehrfache weitere Umbildungen, vor allem die folgende:

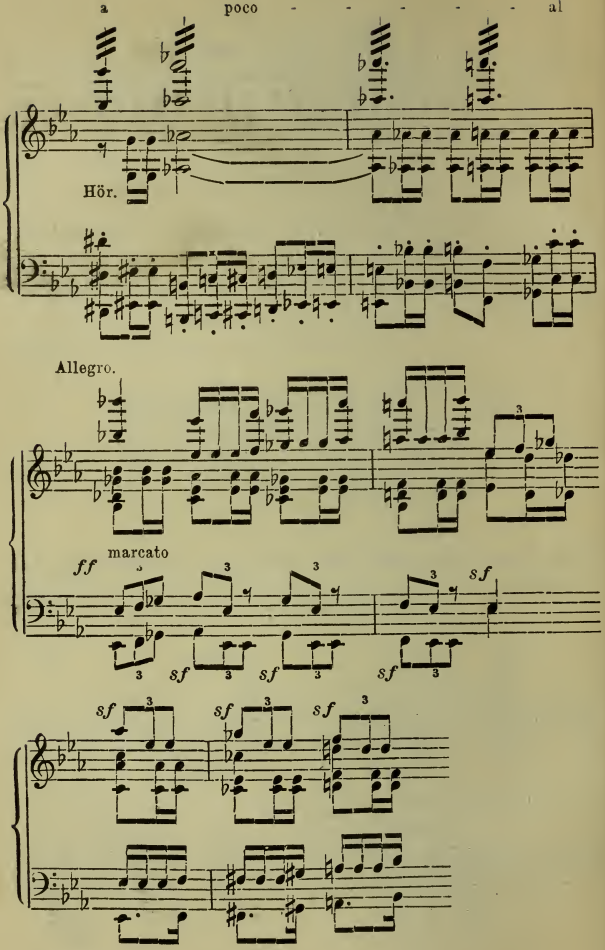


Von dieser Umbildung wird, bei fortwährend beschleunigtem Tempo, zuletzt nur der energische daktylische Rhythmus festgehalten; dazu tritt auf einmal das Todesmotiv in kolossaler Vergrößerung:



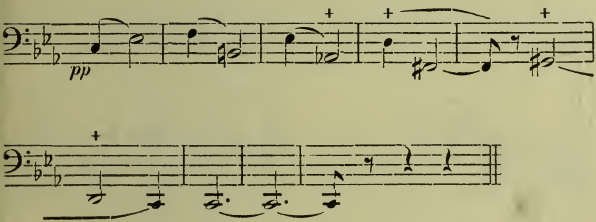
Gleich darauf wird auch dieses Motiv von der Bewegung mit fortgerissen:




a poco - - - - - al
Hör.
Allegro.
ff
marcato
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

Bei dem ff (Allegro) tritt eine neue Umbildung des Schicksalsmotivs ein. Die vorwärts drängenden Triolen mit den scharfen Akzenten eignen sich vortrefflich dazu, eine mächtige Steigerung aufzubauen, die endlich in grandioser Weise zu der Wiederkehr des ersten Themas führt. Im weiteren Verlauf des Satzes treten die zum Anfang angeführten Motive, endlich auch das zweite Thema — in E dur und in ganz anderer orchestraler Färbung — auf. Später übernimmt das Schicksalsmotiv wieder die Führung, bis es kurz vor dem Schluß durch das von den Trompeten und Posaunen heftig herausgeschmetterte und mit einer fürchterlichen Dissonanz zusammenstoßende Todesmotiv verdrängt wird.

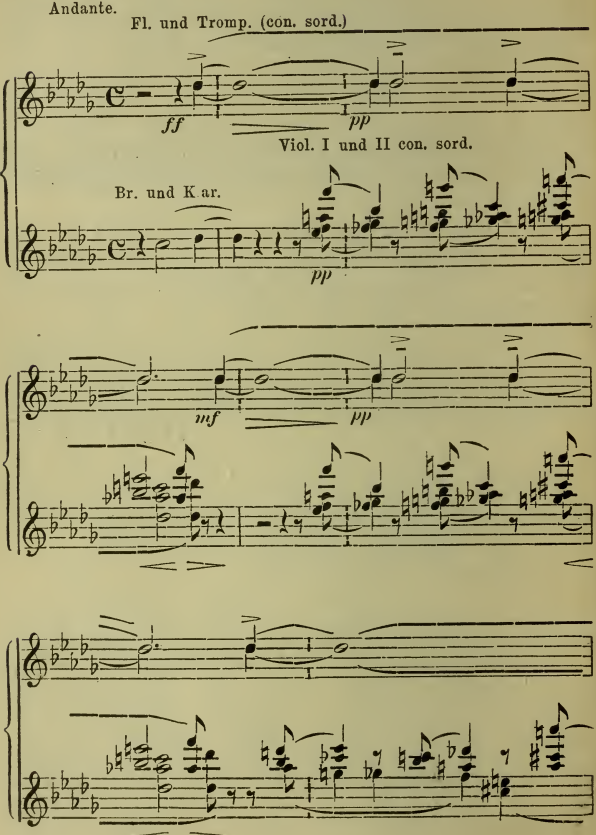
Das Ende des Satzes scheint in dunkle Tiefen zu versinken. Trostlos und düster irrt ganz zuletzt noch das Cello abwärts, in Schritten, die etwas verschleiert an den ersten Anfang erinnern:

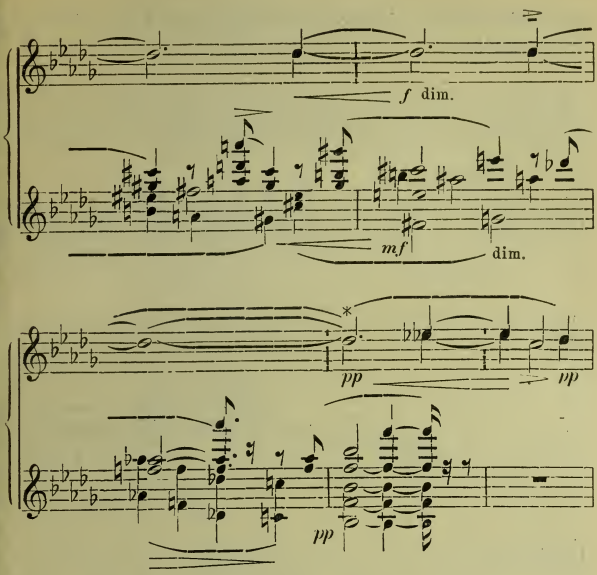


Die mit + bezeichneten Schritte gehören dem Todesmotiv an.

Über dem zweiten Satz — Andante, B moll, $^4/_4$ — liegt ein geheimnisvoller Zauber. Der Ton Des, von der Flöte und gedämpften Trompete unisono ausgehalten, bald an- und abschwellend, bald leise akzentuiert, dann wieder fast ganz verschwindend, klingt mit kurzen Unterbrechungen das ganze Stück hindurch. Der Ton hat trotz seiner weichen Färbung etwas beängstigendes, beinahe grausenhaftes — er scheint den Hörer

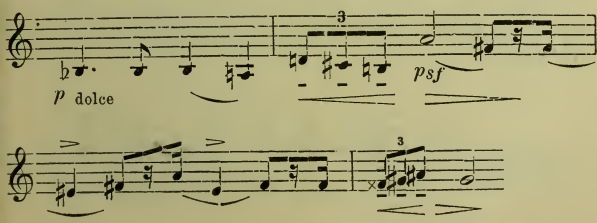
unverwandt anzustarren und man möchte seine Wirkung fast als eine hypnotische bezeichnen. Zu diesem Ton tritt gleich von Anfang an ein zartes Motiv in den Geigen:



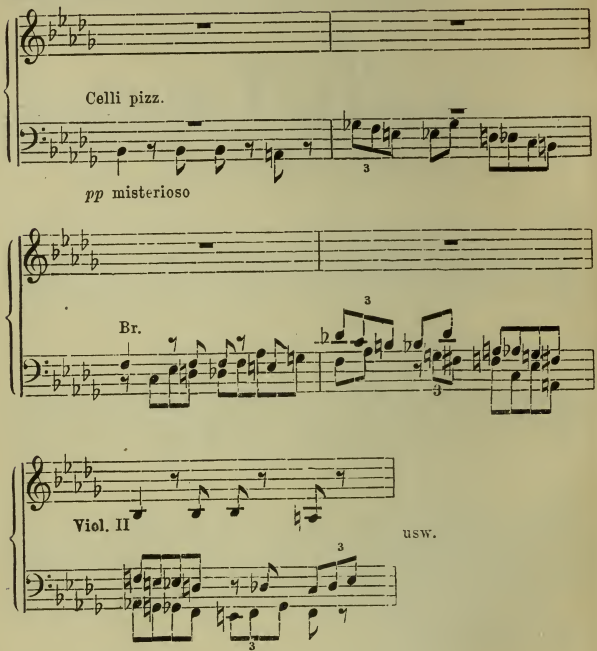


Das kurze Motiv, welches von demselben Ton Des ausgehend bei * erscheint und das noch vielfach, auch im nächsten Satz zur Verwendung kommt, ist Ant. Dvořáks Requiem entnommen.

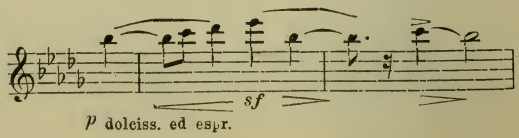
Ein weiteres Thema setzt bald darauf im engl. Horn und in der Trompete ein:



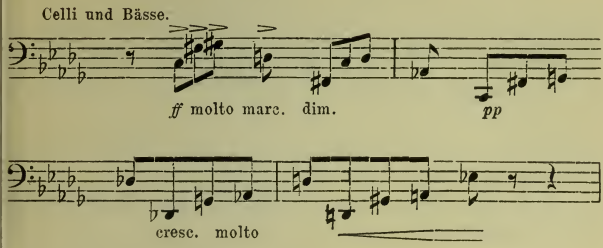
Aus diesem Motiv wird gegen den Schluß des Satzes ein kurzes Fugato gebildet:



Vorher klingt das Schicksalsmotiv in der Flöte ganz weich und ausdrucksvoll an:

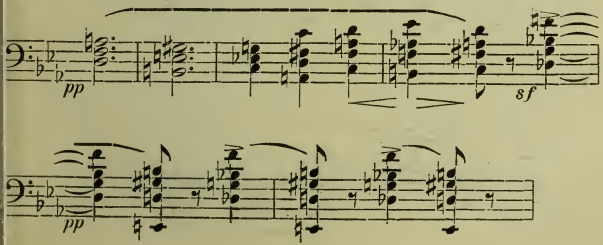


und selbst das Todesmotiv taucht einmal auf, das erwähnte kurze Fugato jäh unterbrechend:

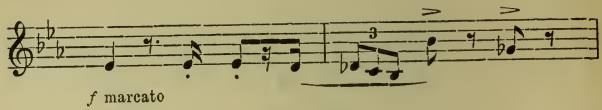


Der Satz verklingt geheimnisvoll, wie er begann, mit den Schritten aus Dvořáks Requiem und auf dem langgehaltenen Tone Des, welchem die Bässe, zur Ergänzung des B moll-Dreiklangs, die tiefe Quinte B. F. pizzicato hinzufügen.

Der nächste Satz, Vivace, C moll, $^3/_4$, die Stelle des Scherzo vertretend, verwendet in ungemein geistvoller Weise das thematische Material der ersten beiden Sätze. Suk zeigt sich hier unerschöpflich in Kombinationen und Umbildungen seiner Motive. Einem bedeutungsvollen neuen Thema begegnen wir außerdem am Anfang des Satzes, wo es gleich nach den Einleitungstakten von den geteilten Bratschen und Celli eingeführt wird:

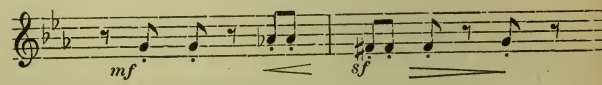


Eine wichtige Rolle spielt ferner das scharf rhythmisierte Motiv:

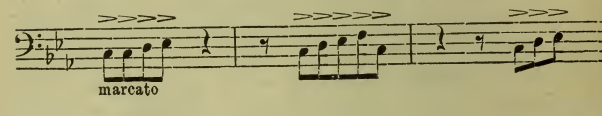


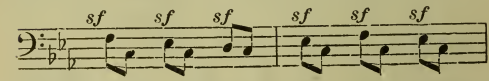
welches sich als eine Umbildung des zweiten Motivs im Andantesatz darstellt.

Das kurze Thema aus dem Requiem von Dvořák klingt folgendermaßen an:

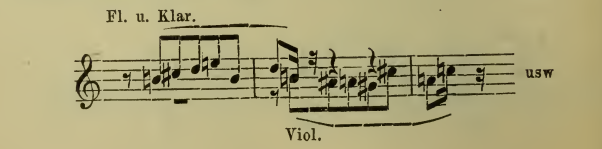


Das Todesmotiv spielt mit hinein, ebenso das Schicksalsmotiv, welches sich außerordentlich verwandlungsfähig erweist:

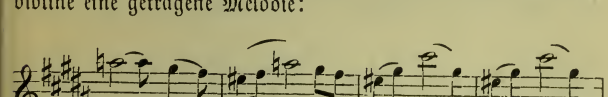




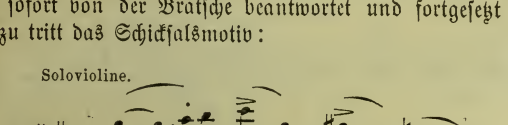
ferner:



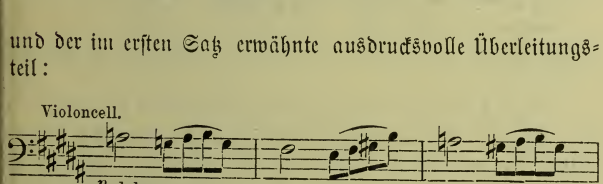
Die lebhafte Bewegung wird durch einen Mittelsatz, Andante sostenuto, $^4/_4$, Hdur, unterbrochen. Darin singt eine Solovioline eine getragene Melodie:



die sofort von der Bratsche beantwortet und fortgesetzt wird. Dazu tritt das Schicksalsmotiv:

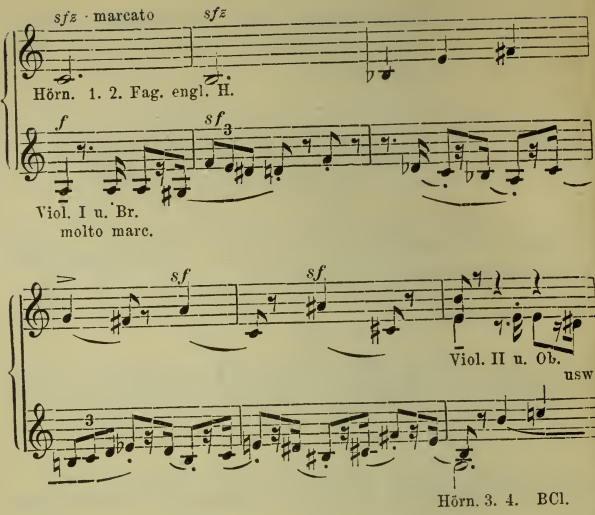


und der im ersten Satz erwähnte ausdrucksvolle Überleitungsteil:



Der Satz gestaltet sich sehr ausdrucksvoll und gesangreich und erfährt eine große, von Wohlklang durchflutete Steigerung, bis er nach einem kurzen Rückblick auf den zweiten (Bmoll)-Satz wieder in den lebhaften $^3/_4$ Takt übergeht.

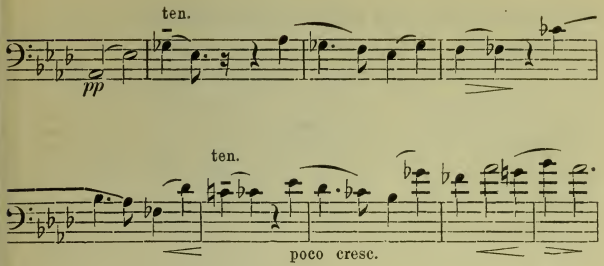
Nun wird aus den oben angeführten zwei wesentlichsten Motiven eine mächtige Fuge gebildet und kunstvoll durchgeführt:



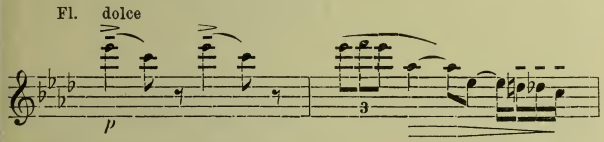
Gegen das Ende des Satzes türmt sich unter den dröhnenden Schritten erst des Schicksalsmotivs und zuletzt des Todesmotivs ein ungeheures Fortissimo auf, womit die erste Abteilung der Symphonie in ernster, aber zugleich glänzender Weise abschließt.

Der 4. Satz, Adagio, As dur, $^4/_4$, mit welchem der Komponist nach langer Pause sein Werk fortsetzte, müßte eigentlich als Überschrift den Namen Ottilie tragen. Er stellt einen Liebesgesang voll ergreifender, inniger Empfindung dar, einen Abglanz des jungen Lebensglückes, das leider nur von so kurzer Dauer sein sollte. Dieser Adagiosatz enthält keine Motive aus den früheren Sätzen, auch keine Anklänge an diese.

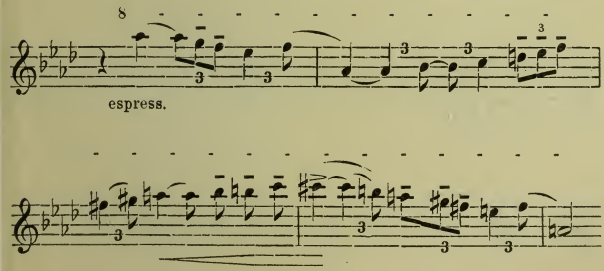
Zu dem tiefen As der Harfe und einem langen pp-Paukenwirbel tritt ein weitgespanntes Thema der Celli und Kontrabässe:



das zunächst von der Oboe, dann von Flöte und Violine aufgenommen wird. Bald tritt ein zweites warmempfundenes Thema auf:

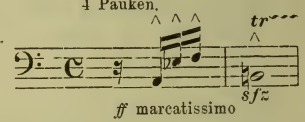


Der Gesang steigert sich zu immer größerer Innigkeit. Zu dem ersten Thema (im Fagott und engl. Horn) gesellt sich eine Solovioline:



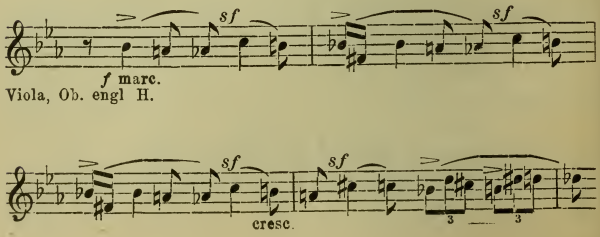
die bis zum Schluß des Satzes noch viel Schönes zu sagen hat. Überhaupt sind die Violinen in diesem Adagio reich bedacht; sie sind die Trägerinnen heißer, überschwänglicher Empfindung. Der ganze Satz wirkt wohl am unmittelbarsten und ist entschieden am leichtesten verständlich.

Mit dem 5. Satze, dem Finale, kehren alle Dämonen der ersten Sätze wieder. Der süße Liebestraum zerreißt, der Tod donnert an die Pforte. Heftige Paukenschläge leiten den Satz ungeheuer charakteristisch ein:

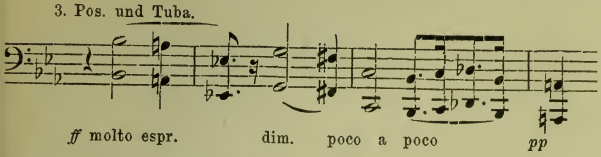


Schrille Dissonanzen folgen. Das Todesmotiv und das Schicksalsmotiv beherrschen die Einleitung dieses Satzes, die so dramatisch gestaltet ist, daß man ihr fast, wie einem Rezitativ, Worte unterlegen möchte.

Nach einer langen, düsteren Fermate beginnt ein **Allegro appassionato**, C moll, $^4/_4$, in dem zunächst ein klagendes Motiv die Führung übernimmt:



Ein zweites, sehr wichtiges Thema fängt mit den Schritten des Todesmotivs an:



Verzweiflung und Jammer rasen in diesem Satz, bis etwa im letzten Drittel mit einem Andante maestoso der Wendepunkt erreicht ist. Von da an setzt die Stimmung der Resignation ein und gewinnt mehr und mehr die Oberhand; das klagende Motiv verklärt sich, auch das Schicksalsmotiv erhebt sich zu immer höherem Ausdruck, tröstend schweben herrliche Harmonien herab. Der Satz wendet sich in feierlichem C dur dem Ende zu, doch stellen sich selbst noch kurz vor dem Schluß zwischen die hehren Durdreiklänge mehrere düstere Mollakkorde in den tiefsten Lagen, als ob sie nochmals eine bange Frage an das unerbittliche Schicksal richten wollten. Die letzten Harmonien verklingen endlich in erhabener und versöhnender Reinheit.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. **Abteilung: Symphonie und Suite.**

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
Haydn, Mozart, Beethoven.
Heldenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

I. **Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke:** Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

3. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M* In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

I. **Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.**

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578) — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).
Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a) Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.)

(Wird fortgesetzt.)

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symphonie Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522).
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Oltava (563).
Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561).
Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke] (606).
Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 20 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 622

780.8
B74m2
v.622

Kleiner Konzertführer

Liszt

Dante-Symphonie

(Richard Pohl)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Einleitung

zu

Liszt's Dante-Symphonie

Kleiner Konzertführer

von

Richard Pohl.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

180.8
B74m2
f.622

Die Divina Commedia gehört zu den erhabensten Schöpfungen des menschlichen Geistes, und eine im wechselnden Lauf der Zeiten sich immer erneuende Bewunderung stellt dieses in seiner Art einzige Dichterwerk den größten aller Zeiten und Völker unbestritten zur Seite. Schwerlich dürfte auch ein anderes sich rühmen können, nicht allein gleich viele scharfsinnige und begeisterte Commentatoren gefunden, sondern auch der Kunst wie der philosophischen Literatur so reichen Stoff und so vielfältige Anregung verliehen zu haben. Der florentinische Meister, vorausahnend, daß sein Werk eine Quelle der Begeisterung für kommende Jahrhunderte sein würde, nannte es selbst ein vielsinniges (polysensum). In diesem mannigfaltigen Reichthum seiner Schöpfung ruht die volle Berechtigung für jeden Künstler, diese in sich so verschiedenartige Gegensätze einschließende Dichtung aus seinem eigenthümlichen Standpunkte aufzufassen. Deshalb haben seine so wunderbar plastischen Schilderungen die größten Maler aller Richtungen wie Carstens, Koch, Genelli, Cornelius, Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Flaxmann ꝛc. zu Meisterwerken inspirirt. Es ist aber einleuchtend, daß wenn ein Tondichter aus jenem ewig frischen und lebendigen Begeisterungsquell schöpfen wollte, er nicht zum bloßen Tonmaler werden durfte. Er konnte in seine Kunst nur das aufnehmen, was weder das Wort mit seiner concreten Bestimmtheit zu erreichen, noch Form und Farbe zur gegenständlichen Versinnlichung zu bringen vermochten: jene Welt der geheimsten und tiefsten Gefühle, die nur in Tönen dem Menschengeiste sich entschleiern; dagegen war es ihm allein möglich, sich bis zur Auffassung und Wiedergabe der wesentlichen

Grundstimmungen zu erheben. Um dieselben aber in ihrer Totalität zu erfassen, durfte er sich nicht an die materiellen Momente des Dante'schen Epos anlehnen: höchstens konnte er einige wenige von ihnen andeuten, um kein beliebiges willkürliches Gemälde von Hölle, Fegefeuer und Himmel, sondern die Dante'sche Auffassung derselben zu reproduciren.

Als Liszt einen so gigantischen Vorwurf in dem Bereich der Musik wiederzuspiegeln unternahm, mußte er von den dramatischen und philosophischen Theilen abstrahiren, die dem Gebäude des Dante-Epos selbst, wie Skulptur der Architektur, dienen, und nur den ethisch-ästhetischen Gedanken, der das eigentliche Gerüste bildet, ins Auge fassen. Folglich hat er den ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln durchaus nichts Unmögliches, ja sogar nichts Neues zugemuthet und nur solche Gefühle im Allgemeinen zu vergegenwärtigen versucht, die vor ihm ältere Meister schon oftmals in anderen Rahmen geschildert haben. In der dramatischen Musik malten uns Gluck, Mozart u. a., die Schrecken der Hölle; Schmerz, Sehnsucht und Hoffnung waren von jeher Hauptmotive der lyrischen Musik; Schilderungen himmlischer Chöre bildeten immer eine der Hauptaufgaben der religiösen Musik.

Dante's Werk zerfällt in drei Haupttheile, in deren erstem der sich ewig verzehrende, sterile, das Gute und die göttliche Liebe lästernde, die Hoffnung verwerfende Schmerz ausgeprägt ist; deren zweiter uns ein, von der Hoffnung gemildertes, von der Liebe geläutertes Leiden enthüllt, welches durch seine reinigende Kraft sich selbst nach und nach auflöst; dessen dritter Theil uns die höchste Erfüllung der Hoffnung durch die Liebe, in jenem beseligenden Anschauen Gottes entfaltet, das erst jenseits zur vollen Wirklichkeit gelangen kann. Somit war der Musik möglich, die Eintheilung des Dante-Epos beizubehalten, ohne daß der Componist, durch die Verbindung des Purgatorium mit dem Himmel, die Symmetrie seines Vorbildes störte. Sowohl aus musikalischen, als auch aus dem katholischen Dogma selbst hervor

gehenden Gründen durfte der Tondichter vorziehen, den zweiten und dritten Theil ebensowenig in äußerlicher Trennung zur Erscheinung zu bringen, als sie innerlich zu trennen sind. Durch den Läuterungs- und Verklärungsprozeß, den jede Seele an und für sich im Fegefeuer durchmacht, wird sie der göttlichen Gegenwart allmählich, ununterbrochen näher gebracht, bis sie, vollständig von jedem sie trübenden Makel befreit, zu deren Anschauung gelangt. Es lag in der Macht der Musik, die Schilderung dieses psychologischen Prozesses zu einer allgemeinen Auffassung des Purgatoriums zu erweitern, wenn auch Dante diesen Erlösungsmoment nur in einer Episode (21. und 22. Gesang) andeutete, da die Form, welche sein Plan, wie seine Kunst bedingten, ihm nicht erlaubten, bei dieser rein lyrischen Seite zu verbleiben.

Ungeachtet dieser Verschmelzung der beiden letzten Theile lassen sich auch in der Anlage des vor uns liegenden Liszt'schen Werkes die drei ursprünglichen Abtheilungen unterscheiden, deren erster der Hölle, der zweite dem Fegefeuer Dante's entsprechen, und der dritte, an den zweiten sich anreihend, in allgemeinster, mystischer Stimmung gehalten, die himmlische Seligkeit des Paradieses andeutend verkündet.

Der erste Satz (das «Inferno») führt uns unmittelbar an die Höllenpforten, welche bei den ersten Takten donnernd aufspringen, während ein markerschütterndes Recitativ der Posaunen uns den Anfang jener berühmten Inschrift über dem Höllenthor entgegen schleudert, die Dante in den ersten Versen des dritten Gesanges gegeben hat:

«Per me si va nella città dolente:
«Per me si va nell' eterno dolore:
«Per me si va tra la perdutta gente!»
„Durch mich geht's ein zur Stätte des Entsetzens,
„Durch mich geht's ein zum ewiglichen Leid,
„Durch mich geht's ein, wo die Verdammten hausen!"

— worauf die Trompeten und Hörner den ewigen Fluch unmittelbar aufschmettern:

«Lasciate ogni speranza voi ch' entrate!»
„Laßt mit dem Eintritt jede Hoffnung schwinden!"

Letzteres ist das mehrmals, und zwar in verschiedener Färbung und erhöhter Steigerung wiederkehrende, rhythmische Hauptmotiv des ganzen Satzes.

Bei unserm ersten Eintritt in das Höllenthor beginnt sogleich jenes dämonische Getümmel, wir hören in den Lüften jene Töne des Jammers, der Klage und Lästerung, von denen der Dichter im dritten Gesange erzählt:

«Diverse lingue, orribili favelle,
«Parole di dolore, accenti d'ira,
«Voci alte e fioche, e suon di man con elle,
«Facevano un tumulto, il qual s'aggira
«Sempre in quell' aria senza tempo tinta,
«Come la rena, quando il turbo spira.»

„Graunvolle Reden, in der Sprachen Wirrniß,
„Ausrufe tiefster Qual, Geschrei der Wuth,
„Faustschläge, heiseres Gekreische gellten,
„Erregten ein Getümmel, das umher
„Sich wälzt in schwarzer Luft, der zeitenlosen,
„Wie Sand, vom Wirbelwind umhergejagt."

Abgrund auf Abgrund öffnet sich vor unseren Blicken, wir gewahren jene grausigen Tiefen, welche von Höllenkreis zu Höllenkreis abwärts, bis hinab zur schauderhaftesten Qual, zur Raserei der Verzweiflung stürzen. Das «Allegro frenetico» schildert uns den Wahnsinn der Hoffnungslosigkeit, die Wuth der Verdammten, ihre Flüche und Verwünschungen. Ohne Liebe, ohne Trost, ohne Ruhe werden sie immer weiter fortgerissen, bis zu jener Region, wo die Sünden der Wollust gebüßt werden (5. Gesang), und ein fürchterlicher Orkan die Verdammten in ewiger Finsterniß umherjagt.

Hier hält der Tondichter inne. Der Sturmwind legt sich, und schweigt für einen Augenblick, während er die unglücklichen Geliebten, Paolo und Francesca da Rimini heran-

geführt hat. Ein Zwiegespräch beginnt, und wir vernehmen die klagenden Laute:

«Nessun maggior dolore,
«Che ricordarsi del tempo felice
«Nella miseria» —

„Kein größ'res Leiden giebt's,
„Als zu gedenken in der Schmerzen Qualen
„An seligere Zeit" —

welche in jenes «Andante amoroso» (im $^7/_4$-Takt) übergehen, das dem Tondichter Gelegenheit gab, mitten im Schluchzen der Hölle den verführerischen Zauber, den Jugend und Schönheit so unwiderstehlich ausüben, zu entfalten. Wo keine himmlische, da weilt noch die irdische Liebe. Sinnliche Hingebung bringt aber ihre Strafe mit sich selbst, und die Worte, welche die Hoffnung auf ewige Wonne ausschließen, erscheinen als das Echo ihres eigenen Innern. So ist die plötzliche Unterbrechung dieser Episode durch das Motiv des «Lasciate ogni speranza» — das zwar nur gedämpft, aber desto unheimlicher und fatalistischer hier erscheint — als ein tiefer, ethischer Zug berechtigt.

Nachdem der letzte glühende Funke dieser verlockendsten von allen sich selbst täuschenden Freuden vorübergezogen ist, steigen aus noch tieferem Abgrund ungeahnte Klänge auf. Hier bergen sich die jede Wohlthat vergessenden, jede Gnade verachtenden, jeder Anbetung fremden, gegen jeden Dank sich empörenden Sünder; hier erdröhnen Hohn, Spott und Zähneknirschen. Diese chimärenartigen Accente einer wüthenden Ohnmacht verschlingen sich in den unerwartetsten Combinationen, die in einem kurzen, aber prägnanten Verbindungssatz zu dem wieder aufgenommenen Motiv des «Allegro frenetico» führen. Der furchtbare Tumult der Verdammten wird am Schluß durch die Erinnerung an das Verlorene jeder Hoffnung noch potenzirt; eine letzte, mit ihrem Blitzstrahl Alles zermalmende Wiederholung des «Lasciate ogni speranza» scheint uns das schreckliche Schauspiel der Tortur im

Herzen des Erzengels des Bösen selbst zu enthüllen, und mit dem Eindruck, den die energischen Bilder, die markige Sprache Dante's in unserer Seele hervorruft, zu wetteifern.

Die ewige und absolute Qual, die ewige und absolute Seligkeit sind zwei schroffe Gegensätze, die als objektive Begriffe uns gegenüber stehen, aber durch unendliche Abstufungen und Nüancen sich der menschlichen Seele vergegenwärtigen. Während also diese beiden absoluten Extreme von Hölle und Himmel als übermenschliche Momente anzusehen sind, können hingegen alle die Gefühle des Schmerzes und der Freude, die dazwischen liegen, als dem menschlichen Leben angehörende psychologische Vorlagen, mit uns bekannten subjectiven Zuständen und Eindrücken identificirt sein. Poesie und Kunst vermöchten Hölle und Himmel nur durch analoge oder ähnelnde sinnliche Bilder zu beschreiben, welche an unsere Einbildungskraft appelliren; um aber die im Purgatorium herrschenden gemischten Empfindungen wiederzugeben, bedarf man deren Hülfe viel weniger, da wir für ihre Leiden und Hoffnungen schon hier empfänglich sind. Die Musik brauchte nur dem uns angebornen, tiefen unerlöschlichen Wehmuthsgefühl, das aus dem Bewußtsein unserer Gebrechlichkeit, unserer Ohnmacht, unserer glühenden, andachtsvollen Sehnsucht nach dem Unendlichen quillt, eine Stimme zu verleihen. Dieses Wehmuthsgefühl, das aus Reue und Hoffnung besteht, und den Grundzug der religiösen Stimmung bildet, — wenn auch so oft im Leben aus seiner Richtung abgelenkt, in seiner Entwickelung gehemmt, nur in einzelnen, unzusammenhängenden Momenten sich mehr oder weniger geltend machend, und oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt — hat dennoch von jeher die Menschen mit dem gemeinschaftlichen Bande der Religion umschlungen. In dieser Hinsicht kann man sagen, daß hierin die symphonische Musik in ihrer allgemeineren Fassung die religiöse, dem Cultus dienende, ergänzt, indem sie das abstrakt genommene Religionsgefühl zum Inhalt hat, d. h. das Bedürfniß, welches durch alle Zeiten und Völker sich im menschlichen

Herzen kundgegeben, eine Läuterung im Flehen zu einer gütigen himmlischen Macht, im Gebet an ein höchstes Wesen zu suchen: das ewige Sehnen, welches sich von dem Irdischen, Zeitlichen, Vergänglichen abwendet, und sich das ewig und absolut Gute, Schöne und Wahre vorstellt, um auf dessen Erlangen zu hoffen. Wenn im irdischen Leben dieses ewige Streben nach dem Höchsten und Reinsten durch Versuchungen und Leidenschaften stets gestört und gekreuzt ist, so bleibt es doch das permanente Ringen jeder edlen Seele. Dieser Trieb ist es, welcher im Purgatorio, durch keine hemmenden Faktoren mehr unterdrückt, zu seiner vollsten Entfaltung gelangt.

Ebenso wie in der Hölle die Episode der Francesca da Rimini — welche den schmerzbringenden Zauber der süßesten aller menschlichen Verirrungen besingt — von Liszt aus den zahlreichen Gemälden und Schilderungen in Dante's Hölle herausgehoben ward, finden wir im Purgatorium ein Bild, das als solches dem Dichter entlehnt ist. Gleich bei den Anfangs-Takten folgt er dem Sänger durch den ersten Gesang. Nach dem Entsetzen der Hölle besänftigt die Wiedererstandenen das milde Himmelsblau. Sie begrüßen entzückt den „Saphir des Ostens". Ein wunderbar leises, das Gemüth beruhigendes Säuseln läßt uns das in ewiger Klarheit sich schaukelnde Meer träumen. Man denkt dabei an jenes Schiff, das über seinen Spiegel gleitet, ohne seine Wellen zu brechen. Die Sterne funkeln noch vor dem herannahenden Glanz der Sonne; ein wolkenloser Azur überwölbt die weihevolle Stille, in welcher wir den Flügelschlag des Engels zu vernehmen glauben, der über das Meer der Unendlichkeit dahinschwebt.

Dies ist der erste, beseligende Moment der Erlösung. Er ist der Augenblick, wo alle die Gespenster einer trotzigen Phantasie, eines sich selbst zugleich erhöhenden und vernichtenden Uebermuths verschwunden sind; wo das Gelächter des Unglaubens verhallt, wo die Verwünschung schleudernden, convulsivischen Zuckungen die Seele verlassen haben; wo ein wohlthätiges, feierliches Schweigen eingetreten ist, in dem

ihre krampfhafte Erstarrung sich löst; wo man nun frei athmet, ohne noch zu einer selbstbewußten Erkenntniß durchgedrungen zu sein. Nach der gepeitschten Unruhe flammenlodernder Nächte ist Friede eingetreten, — aber Friede allein, Morgendämmerung, Licht ohne Sonne. Die ermüdete Seele ist noch nicht eines intensiveren Lebens fähig. — So der ungefähre Sinn der Einleitung (Andante).

Dieser sanfte, passive Seelenzustand ist jedoch transitorisch. Bald erwachen seine geheimen Kräfte und Fähigkeiten, und mit ihnen ein unendliches Sehnen. Je mehr dieses sich entwickelt, je mehr das Dürsten nach dem Besitz des Göttlichen sich steigert, je inniger die Begierde nach seiner unmittelbaren Anschauung — desto tiefer das Gefühl der Schwachheit, der Unwürdigkeit, des Unvermögens es zu erlangen und in sich zu erfassen. Hier tritt das Bangen in Begleitung eines heilsamen, uns befreienden Schmerzes auf; das sterile Nagen der neidischen Ohnmacht im Bösen hat sich in anbetende Reue verwandelt. Ein solches Moment ist aber ein düsteres, tiefelegisches, dessen Druck von Dante vielleicht am prägnantesten im 10. Gesange wiedergegeben ist, wo die Sünder das Gute und Schöne, das sie nicht vollbracht haben, sich reuevoll ins Gedächtniß zurückrufen. Erhabene Naturen werden durch kein Gefühl mehr, als durch dieses gebeugt.

Hier stimmt das Hauptmotiv choralartig an. Nach seinem Abschluß ertönt ein zweites Thema lamentoso, in brünstiger Selbstanklage, duldender Resignation und unaussprechlicher Betrübniß ausgebreitet. Die hier angewandte Form der Fuge bietet den geeignetsten Rahmen für das unabläßige Wollen und Wogen des fortwährend rückwärtsschauenden, wie vorwärts hoffenden Gefühls. Zur Gipfelung des Fugensatzes richtet sich das, zuvor choralartig angestimmte Hauptthema kräftig empor, um bald darnach in Demuth und Zerknirschung wiederkehrend, von recitativischen Klagen unterbrochen, sich gänzlich aufzulösen. Allmählich lichten sich die schweren Wolken eines unsäglichen Leidens. Die katholische Intonation des Magni-

ficat erklingt leise, die Erlösung durch das Gebet, das „Aufathmen der Seele", verkündend. Man fühlt, daß eine siegende Buße zu ewiger Seligkeit hin aufschwingt und durch die Kreise der Reinigung aufwärts, dem Gipfel des mystischen Berges entgegen führt, der uns bis zum Paradiese emporhebt.

Wenn sich die Seele bis zu dieser höchsten menschlichen Gefühlssteigerung aufgeschwungen hat, beginnt sie, leise und zaghaft, anbetende Worte zum Preise Gottes anzustimmen. Als geweihtesten Ausdruck dieses höchsten Gefühls hat Liszt die Worte gewählt, mit welchen das reinste, einzig sündenlose menschliche Wesen, die in aller Ewigkeit zur Mutter Gottes erwählte zarte Jungfrau, ihrem Herrn und Schöpfer ein ewiges Lob- und Danklied sang. Indem es den Menschen verliehen ist, ihren gebenedeiten Empfindungen zu folgen, werden sie dadurch einigermaßen ihrer Unschuld theilhaftig.

Jetzt sind wir da angelangt, wo der Dichter der Divina Commedia, beim Beginn seiner Gesänge vom Paradiese, noch auf der Höhe des Purgatoriums steht, und den Widerschein jenes göttlichen Lichtes empfängt, das seine Augen noch nicht unmittelbar ertragen könnten. Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern, nur den irdischen Abglanz dieses Himmels in der Brust der dem Licht der göttlichen Gnade zugewandten Seelen. Und so bleibt für uns dieser Glanz noch immer ein verhüllter, wenn auch ein mit der Reinheit der Erkenntniß sich steigernder. Nur bis hieher wollte der Tondichter dem Sänger nachwandeln, ohne ihn von Stern zu Stern, ebensowenig als durch die verschiedenen Höllenkreise zu verfolgen. Den über der menschlichen Beschreibung stehenden Begriff der absoluten Seligkeit konnte er nur als ein aus dem Vorhergehenden sich entwickelndes Moment der Seele andeuten. Ihre unmittelbare Vereinigung mit der Gottheit durch das Gebet ist in der Instrumentation ahnungsvoll vorbereitet. Nachdem die heilige Gluth der göttlichen Liebe das Herz entzündet hat, ist jede Qual in ihm vertilgt; es vergeht in der himmlischen Wonne der Hingebung an Gottes Gnade; vom

individuellen Magnificat geht es, dem ganzen Weltall sich anschließend, über ins allgemeine Halleluja und Hosanna, welches pianissimo in mächtiger Palästrinischer, so zu sagen dogmatischer Skala, wie eine symbolische Leiter zum Himmel aufsteigt.

Lange verweilt es in dieser ekstatischen Betrachtung, die uns durch den leisen, unsichtbaren Chor vergegenwärtigt ist. Das menschliche Herz, zur völligen Verklärung gelangt, entzündet sich im Feuer des heiligen Eifers und bricht mit allen seinen Kräften in einen lauten, muthvollen, alle Welten und Höllen beherrschenden Jubel aus. Die Zerknirschung des Sünders hat sich in Gottes-Erkenntniß verwandelt und Gottes-Kämpfer erweckt.

Als das, diesen letzten Moment bezeichnende, nach einer Pause eintretende Instrumental-Fortissimo, mit der Wiederaufnahme der diatonischen Dreiklangs-Skala durch die sieben Stufen der Tonleiter ertönt, welchem sich der Chor in einem letzten lauten, gewaltigen Halleluja anschließt, kann man nicht umhin, an alle die von Dante geschauten Märtyrer, heiligen Väter und Gottesstreiter zu denken, die für ihren Glauben sich opferten, und jene himmlischen Heerschaaren bilden, welche den Thron Gottes umgeben. — So schließt diese geheimnißvolle Tondichtung, im Sinne der ewigen Versöhnung, der erfüllten Hoffnung, und im Glanz der paradiesischen Verklärung.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

. Von Gabrieli bis Bach.
. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578) — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symphonie Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symph. Nr. 16, G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symphonie Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Nováč, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Oltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt.

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

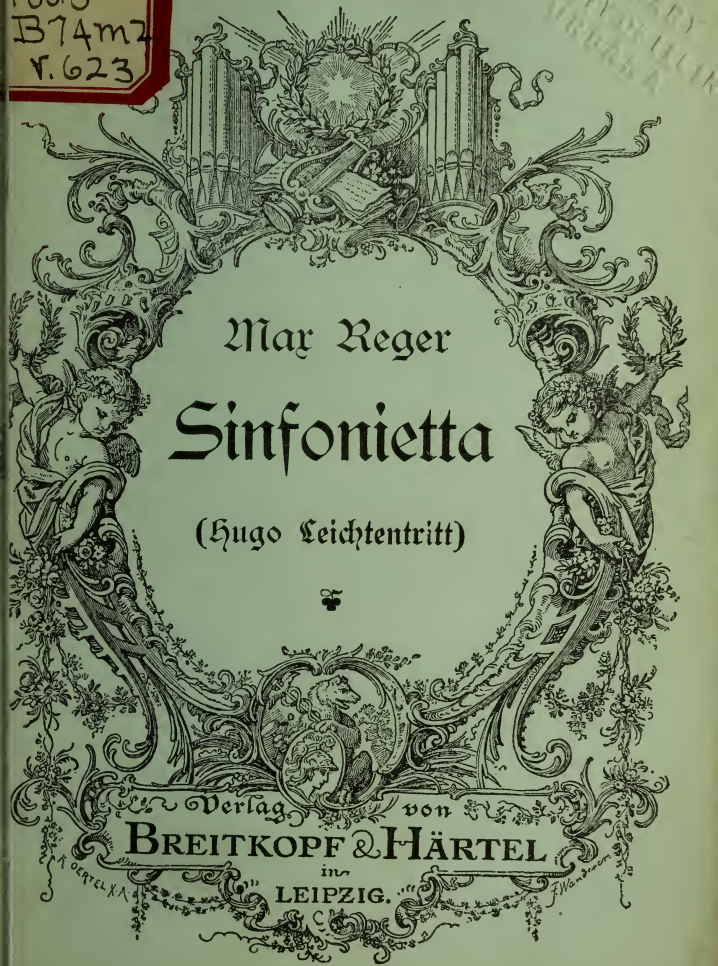
Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 20 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 623

780.8
B74m2
v.623

Kleiner Konzertführer



Max Reger

Sinfonietta

(Hugo Leichtentritt)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

780.8
B74 m2
v.62,3

Sinfonietta

von

Max Reger

Kleiner Konzertführer

von

Dr. Hugo Leichtentritt

Alle Rechte insbesondere das der Übersetzung vorbehalten

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Max Reger, Sinfonietta.

Op. 90.

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Pauken, Harfe, Streichorchester.

Mit der Sinfonietta begab sich Max Reger zum ersten Male auf ein ihm neues Gebiet. Nachdem er sich als Komponist für die Orgel durchgerungen, in der Kammermusik manches besonders Wertvolle geleistet und mit seinen Liedern und Gesängen mehr oder weniger erfolgreich neuen Zielen nachgestrebt hatte, legte er in der Sinfonietta zum ersten Male Hand an eine größere Orchesterkomposition. Als das mit großer Spannung erwartete Werk im Winter 1905—1906 durch die Konzertsäle Deutschlands ging, da war die Überraschung nicht gering. Anhänger wie Gegner hatten sich ein großes Orchesterwerk von Reger ganz anders vorgestellt. Man hatte geglaubt, der in seinen Orgelstücken so schrankenlose, ungestüme, großzügige Reger werde dahin streben, womöglich Richard Strauß noch zu übertrumpfen, in grandiosem Aufbau, in kühnem Gestalten, in sinnberauschender Fülle und Pracht der Klangfarben über alles Bestehende hinauszugehen. Von alledem traf nichts ein.

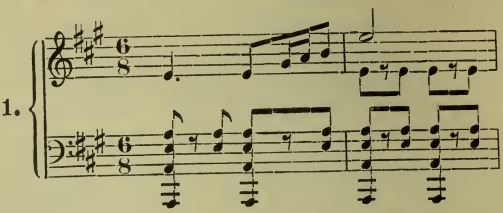
Auch in der Form ließ sich das neue Werk auf Experimente nicht im geringsten ein: Die von Haydn her überlieferte viersätzige Sonatenform ist beibehalten, jeder Satz ganz nüchtern zugemessen, wenig ausschweifend, klassizistisch streng in den Umrissen. Schließlich die Orchesterbehandlung: Ein Orchester wie

zu Zeiten Mendelssohns, außer der (schließlich fast entbehrlichen) Harfe keinerlei „moderne" Instrumente, kein Englisch Horn, keine Baßklarinette, keine Tuben, nicht einmal Posaunen werden verlangt.. Wer nun aber nach dieser Beschaffenheit der Form und der Mittel eine ziemlich einfache, klare Musik erwartete, wurde wiederum gehörig überrascht. Denn man hörte eine Musik, deren Fäden so dicht verschlungen waren, daß wohl kaum ein Zuhörer bei der ersten Bekanntschaft mit dem Werke das Gewirr enträtseln konnte. Erst ein gründliches Studium der Partitur schafft einigermaßen Klarheit. Man erkennt, wie Reger hier das Problem der Orchestermusik auffaßt. Begierig greift er nach der Gelegenheit, in der Polyphonie zu schwelgen. So viele selbständige Stimmen miteinander, gegeneinander, durcheinander zu führen war eben nur da möglich, wo so vielerlei Instrumente mitwirken wie im Orchester. Eine so dichte Polyphonie verbietet sich wegen ihrer Unausführbarkeit in jeder anderen Gattung der Instrumentalmusik, wo man nur auf einen oder einige Spieler angewiesen ist. Man erkennt auch hier, wie sonst so oft bei Reger, daß der Ausgangspunkt seiner Kunstübung Johannes Brahms ist. Die Sinfonietta ist nur auf Grund der Brahmsschen Orchestertechnik verständlich. Das Brahmssche Prinzip der melodischen Ausgestaltung auch der Nebenstimmen, das fast vollständige Ausschalten der „Begleitstimmen" im gewöhnlichen Sinne ist hier radikal durchgeführt. Unnötig zu sagen, daß die Polyphonie der Sinfonietta eine erstaunliche Leistung bedeutet, — aber freilich ist es sehr schwer, dieser kunstvollen Stimmenführung beim Hören bis in die Einzelheiten zu folgen, indem eben die sich vielfach kreuzenden Linien einander häufig verwischen.

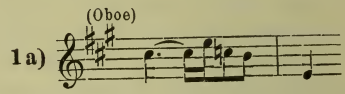
Im Folgenden sei der Aufbau der Sinfonietta in den Hauptzügen klar gelegt. Die Fülle der nebensächlichen Motive in ihrer Gesamtheit einzubeziehen, würde der Klarheit mehr schaden, als nützen, darum ist die Beschränkung geboten.

Erſter Satz.

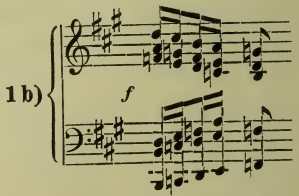
Allegro moderato $^6/_8$. Ein idylliſches Thema erklingt in den Holzbläſern über der harfenartigen Begleitung der Streicher. Es beginnt nach 2 Takten Einleitung (Streicher pizzicati):



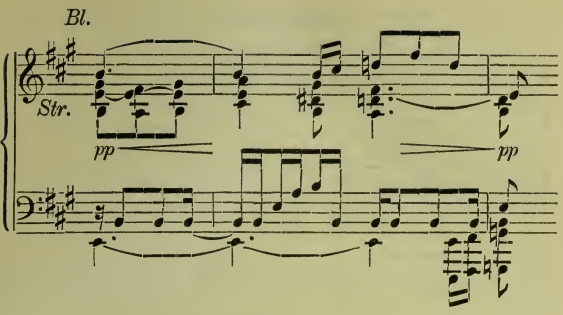
und kommt im 8. Takte darauf zum Abſchluß. Es folgt eine Ausbreitung der Expoſition, die im weſentlichen auf Motiv 1 beruht, dem ein neues Motiv entgegengeſtellt iſt:



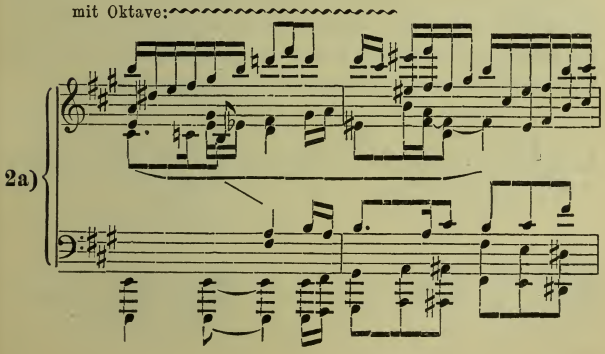
Dieſer Abſchnitt führt in kurzer Steigerung zum *ff*, nicht lange darauf zum *fff* an jener Stelle, wo Motiv 1 in den Bäſſen erſcheint. Als letztes Motiv der erſten Themengruppe ertönt in den Streichern:

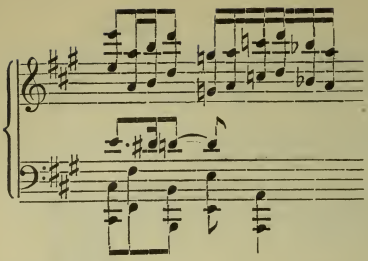


das neben den Motiven 1 und 1 a den Übergang zum 2. Hauptthema beſtreitet, das nach langem diminuendo in E dur erſcheint:

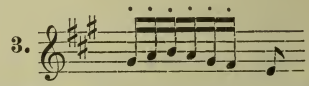


Es folgt eine breite, melodische Entfaltung, die sich allerdings wenig an den Beginn des Themas hält. Am schönsten ist jene Stelle, wo über der breiten Melodie in den Mittelstimmen (Hörnern, Celli) die Violinen sich hoch hinaufschwingen, wenn die Mittelstimmen klar genug durch das dichte Geflecht der im Notenbeispiele fortgelassenen selbständigen Füllstimmen hindurchdringen können:

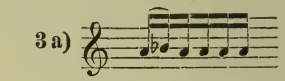




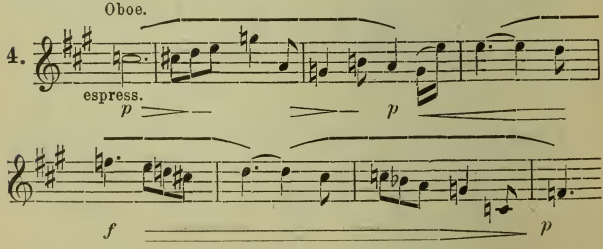
Kurz darauf tritt ein neues, den Abschnitt beherrschendes Motiv auf:



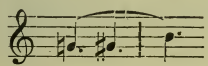
das von einer Instrumentengruppe zur anderen übergehend, breit verarbeitet wird. Seine derbe Lustigkeit steigert sich zu einer Art grimmigen Humors beim *fff*, wo es in der Form:

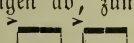


vom ganzen Streicherchor unisono gebracht wird. Kurz darauf lenkt Motiv 3 a, diesmal in plötzlichem piano gegen das Hauptmotiv Nr. 1 hin, auf dessen Rhythmus als Begleitung die Solooboe einen weichen Gesang anstimmt; ab und zu kommen kleine Bruchstückchen des Hauptthemas in den Flöten hinzu:



Diese sehr anziehende zarte Episode steigert sich von der Stelle an, wo die Violinen melodieführend eintreten, in großem Bogen hinauf-, dann wieder hinabsteigen und den ersten Teil des Satzes mit deutlicher Reminiszenz an das Hauptthema im *pp* abschließen. Die Durchführung beginnt in Edur mit einer Aufnahme des Hauptmotivs (Nr. 1) in Imitationen (Flöte, Klarinette, Fagott). An Klarheit und Übersichtlichkeit ist sie dem ersten Teil überlegen. In der Tat, das übliche Verhältnis ist hier gerade umgekehrt: die Durchführung ist erheblich einfacher als die Exposition. Sie verwendet die Motive 1, 1a, 3, 3a, zu denen als neues, oft benutztes Gegenmotiv eine melodische Phrase kommt, die im Einzelnen vielfach wechselnd, doch immer die chromatische Fortschreitung:

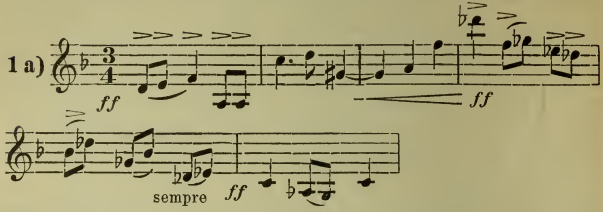
5. 

deutlich hervortreten läßt. Mit der Kombination 1, 5 beginnt die Durchführung in Edur, licht und zart. Immerwährend taucht im weiteren Verlauf Nr. 5 aus irgend einer Ecke des Orchesters hervor. Zu drei Steigerungen hebt sich die Durchführung, von denen die mittlere am weitesten ausholt. Auf dem höchsten Höhepunkt bricht beim *fff* plötzlich das rastlose Vorwärtsdringen ab, zum Rhythmus des scharf markierten Hauptmotivs  in Hörnern und Trompeten tritt rasch ein diminuendo ein, das zum Beginn des letzten Teils der Durchführung leitet. Dieser zarte, in feiner Detailarbeit ausgeführte Abschnitt führt bald zu neuer Steigerung, die dann in nochmaligem diminuendo in die Reprise einmündet. Die Wiederholung entspricht mit geringen Änderungen genau dem ersten Teil. Die ziemlich kurze Coda ist nahe verwandt mit dem ersten Teile der Durchführung.

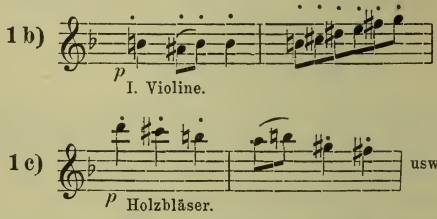
Zweiter Satz.

Der zweite Satz ist ein ausgedehntes Scherzo von jener unbändigen Ausgelassenheit, jenem derben Humor, die für Reger

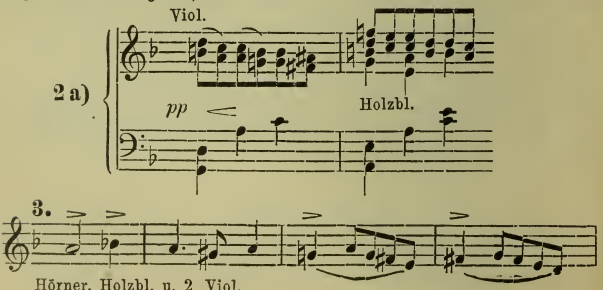
bezeichnende Züge sind. Das thematische Material ist ziemlich einfach. Der größte Teil des Satzes beruht auf dem Hauptmotiv:



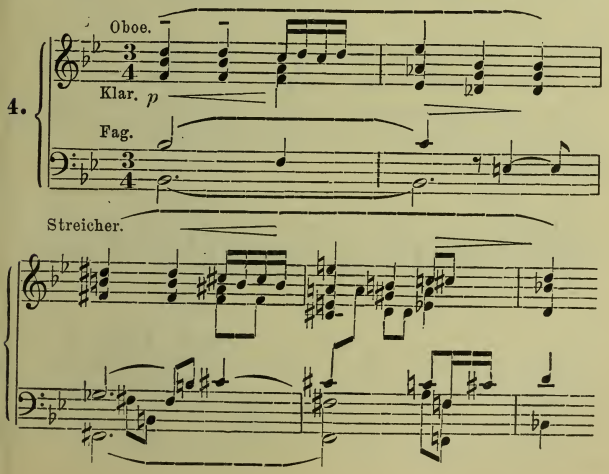
Nebenmotive sind:



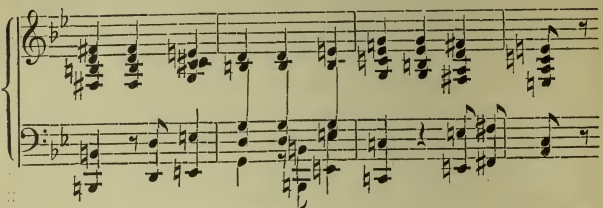
Der ziemlich kurze erste Teil wird wiederholt. Darauf folgt eine lange, sehr verwickelte Durchführung. Die Hauptrolle spielen darin Takt 1 und 2 aus Nr. 1 a, das Tonleitermotiv Takt 2 aus Nr. 1 b. Späterhin tauchen zwei neue Motive von selbständiger Bedeutung auf:



Nr. 2 fällt auf wegen des in diesem Satz sehr seltenen pianissimo, wegen der leichten staccato-Bässe und des zierlichen Wesens im Ganzen, das sehr absticht von dem robusten Klange des Vorhergehenden. Schon nach wenigen Takten jedoch ist wieder das fortissimo erreicht. Als neues Gegenmotiv tritt nun das derb-lustige, laut stampfende Nr. 3 ein. Nach plötzlicher Generalpause nochmals Eintritt von Nr. 2 und 3 in anderer Tonart, darauf wieder *pp* und eine auch klanglich sehr reizvolle Überleitung zur Reprise (gedämpfte Hörner, Pauke *pp*, Bässe pizz., Harfe flageolett und Fagott). Der letzte Teil ist eine im Einzelnen freilich stark veränderte Wiederholung des ersten Teils. Das nun folgende Trio ist eines der anmutigsten Teile des Werkes; es enthält klanglich entzückende Einzelheiten und ist von bewundernswerter Delikatesse in der graziösen Verflechtung seiner zarten Linien. Die Oboe singt zuerst das später immerwährend einfallende Hauptmotiv. Echt Regersch ist die Art, wie in vier Takten von B dur nach H dur und wieder zurück nach B dur moduliert wird:



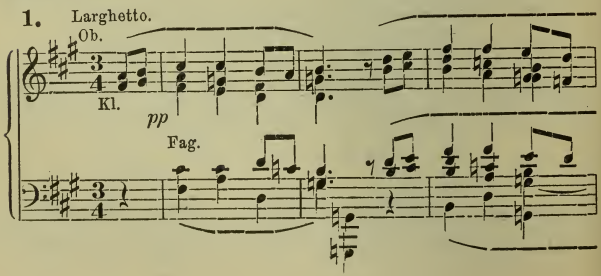
Auch das Trio ist in dreiteiliger Liedform gehalten. Im zweiten Teil tritt ein kontrastierendes, etwas choralartiges forte-Motiv hinzu:

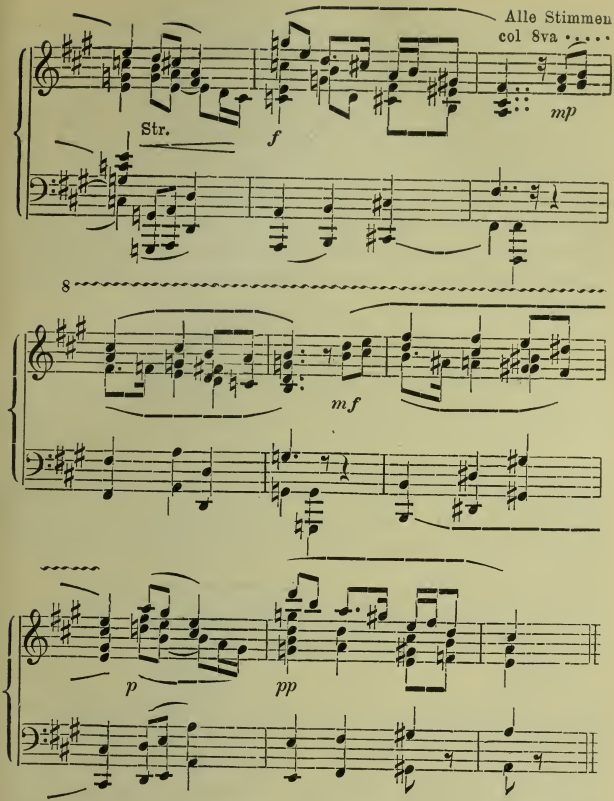


Nach Abschluß des Trio wird das ganze Scherzo noch einmal wiederholt.

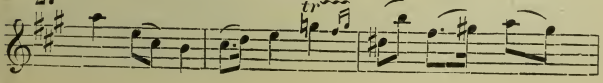
Dritter Satz.

Der dritte Satz, Larghetto, ist schwer in einem bestimmten Formenschema unterzubringen. Am zutreffendsten bezeichnet man ihn vielleicht als eine Phantasie über ein volksliedartiges Thema. Dieses Hauptthema eröffnet den Satz, abschnittweise von Bläsern und Streichern gespielt. Die Melodie ist einfach genug, die Harmonisierung dagegen sehr apart, für Negersche Art sehr kennzeichnend mit ihren schnellen Übergängen in entfernte Tonarten:



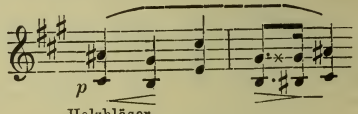


Die ersten vier Takte insbesondere können als Leitmotiv des ganzen Stückes gelten. Nach Beendigung des 12taktigen Themas tritt die Solovioline mit einem neuen Motiv auf:



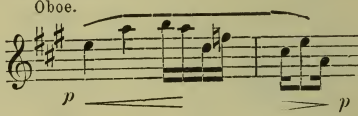
Gleichzeitig damit beginnt eine reich figurierte Verschlingung der vielfach geteilten Streicher, ein üppiges Geranke von Tonfiguren fast das ganze Stück hindurch, aus dem dann hier und da ein paar melodisch fester gefügte Phrasen auftauchen, manchmal nur auf zwei oder drei Takte, bald darauf wieder von dem seltsam phantastischen Gewirr überwuchert. Am häufigsten tritt der Anfang von Nr. 1 hervor, in Hörnern und Trompeten wie ein cantus firmus hineinschallend, oder von den Holzbläsern zart auf den wogenden Untergrund aufgesetzt. Als drittes Hauptmotiv erscheint kurz nachher in Klarinetten und Fagotten die Phrase:

3.



der eine Verarbeitung der Motive Nr. 1, 3, 2 folgt, dialogartig miteinander wechselnd. Am Ende dieses Abschnitts ist ein Höhepunkt erreicht. Es folgte eine Episode, die das letzte Hauptmotiv einführt, in dessen Vortrag sich die Holzbläser solo teilen:

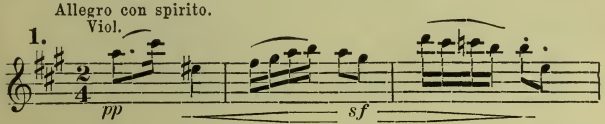
4.



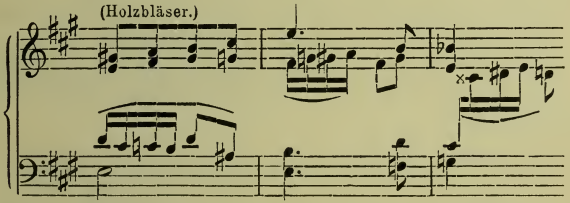
Die dichte Figuration der Streicher setzt hier für kurze Zeit aus, es wird lichter, doch kurz darauf, von der Stelle, wo Nr. 1 in Oboen und Fagotten erscheint, schlingen sich die Fäden immer dichter bis zum Ende des Satzes. Eine sehr interessante Verwebung der Motive Nr. 1 bis 4, teils kontrapunktisch, teils dialogisierend gegeneinander geführt nimmt den letzten Teil des Satzes ein, der zu einigen kraftvollen Höhepunkten sich steigert. Erst ganz am Ende gewinnt das Hauptthema Nr. 1 wieder die Herrschaft. Ganz zart im leuchtenden Fis dur verklingend schließt dieser phantasievolle, mystisch seltsame, sehr eigenartige Satz ab.

Vierter Satz.

Der vierte Satz, Allegro con spirito ist von allen Sätzen der Sinfonietta beim ersten Hören am wenigsten eingänglich. Er ist auf einen Ton unbändiger Lustigkeit gestimmt. Gerade hier aber wirbeln im raschen Tempo die selbständig geführten Stimmen so dicht durcheinander, daß eigentlich keine zur rechten Geltung kommt. Jedenfalls ist nähere Bekanntschaft mit diesem zwischen Rondo- und Sonatenform stehenden Satz von nöten, wenn er klaren Eindruck machen soll. Insbesondere die erste Themengruppe ist kompliziert gebildet. Das Hauptthema beginnt:

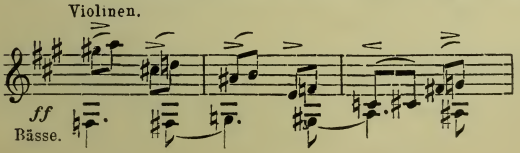


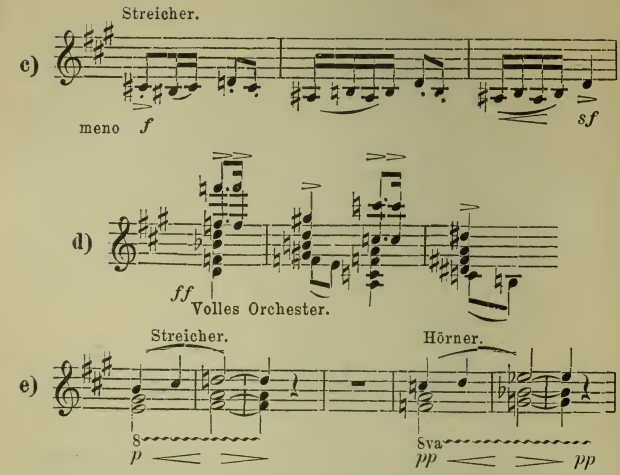
Der ungestümen Weiterführung dieses Themas folgen mehrere Nebenmotive, die mit dem Hauptthema mehr oder weniger thematisch verknüpft sind, als erstes:



(Mittelstimmen entsprechen dem dritten Takt des Hauptthemas).

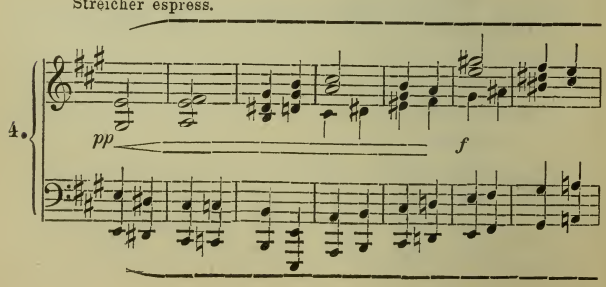
Andere besonders ins Ohr fallende Motive dieser Gruppe sind:





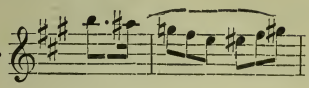
Dazwischen wird mehrmals das Hauptthema Nr. 1 wieder aufgenommen.

In vollem Lauf schwingt sich dieser wahrhaft wütende Rondosatz wirbelnd in die Höhe, fällt schließlich wieder herab und mündet in das, nach dem atemlos hastenden ersten Teil nun doppelt wohltuende, ruhige zweite Thema in der Dominante Edur:



Nicht lange jedoch hält diese Stimmung vor. Ungestüm drängt sich ein marcato-Motiv hinein:

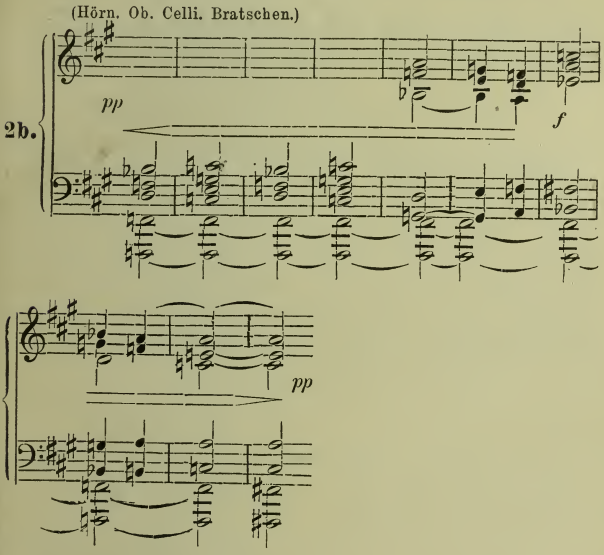
2a.



das in eine kräftige Steigerung hineinführt, die direkt ins Hauptthema zu leiten scheint. Ehe dies aber erscheint, wird der Fortgang überraschend unterbrochen durch eine ruhige Episode:

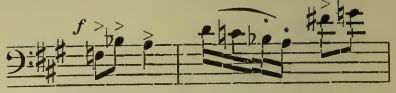
(Hörn. Ob. Celli. Bratschen.)

2b.

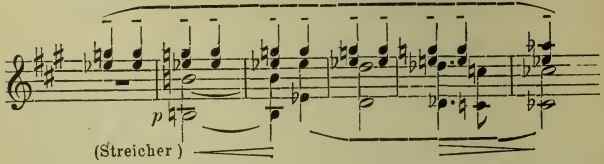


gehaltene Akkorde legato; im pianissimo verhallt dieser Abschnitt, der eine Variante des Seitenthemas Nr. 2 ist.

Es folgt ein Durchführungsteil, eingeleitet durch das energische Motiv der Bässe und Violoncelli:



das dem Hauptthema entstammt. Der ganze Abschnitt wird durch die komplizierte Verarbeitung dieses Motivs beherrscht. Eine andere Fassung des Hauptmotivs (in der Vergrößerung) liegt dem folgendem Abschnitt zu Grunde:



Aus dieser ziemlich ausgedehnten, zumeist zart gehaltenen Episode reißt dann ein plötzlicher Ruck in die Stimmung des Hauptthemas zurück. Nach kurzer Überleitung beginnt die Reprise, die eine Wiederholung des ganzen ersten Teils ist. Die Motive Nr. 1 bis 1e, 2 und 2a erscheinen wieder. An der Stelle, wo früher Motiv 2b einsetzte, wird die Wiederholung unterbrochen; an Stelle von 2b tritt jetzt eine rauschende Coda, auf das Hauptmotiv gebaut, die den Satz glanzvoll zu Ende führt.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
I. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

01. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
02. (26) —— Matthäus-Passion.
04. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
15. (123) **Berlioz**, Requiem.
41. (31) **Händel**, Messias.
[illegible]. —— Messias. (Engl. Ausg.)
09. (34) **Haydn**, Schöpfung.

519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578) — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie. Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567).

Haydn, Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symphonie Nr. 3, A m. (574). — Symphonie Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt.

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Bach, H moll-Messe. Thematischer Führer von J. Spengel 20 ₰.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 20 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 627

780.8
B74M2
v.627

Kleiner Konzertführer

Franz Liszt

Prometheus

Sinfonische Dichtung

(Georg Münzer)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Prometheus

Sinfonische Dichtung

von

Franz Liszt

Kleiner Konzertführer

von

Dr. **Georg Münzer**

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.

780.8
B74m2
v. 627

Prometheus.

Liszts sinfonische Dichtung „Prometheus“ bildet die Ouverture der Musik zu Herders Dichtung „Der entfesselte Prometheus“. Die Komposition entstand gelegentlich der Enthüllung des Herder-Standbildes zu Weimar im Jahre 1850. Die Aufführung fand am Vorabend des Festes, am Abend des 24. August statt und hinterließ großen Eindruck. Die Musik bestand außer der Ouverture in Chören, welche durch Dialoge verbunden waren. „Die Art und Weise, wie das Ganze in Szene gesetzt war, das Erscheinen der Personen in antikem Kostüme in einer Vorstellung, die sich ihrer Natur nach, sowie durch das Nichtvorhandensein der vom Drama bedingten Handlung mehr dem Oratorium als dem letzteren näherte, brachten eine überraschende Wirkung hervor . . . Man schien eine Reihe tönender Gemälde vor sich zu sehen, bei welchen die Gestalten zu Gesang, der Gesang zu Gestalten wurde.“

Herder selbst hatte mit seiner Dichtung keineswegs eine Konkurrenz mit Äschylos beabsichtigt. Ihm schwebte eine allgemein menschliche Deutung der Sage vor. Er wollte, wie er es in einem Briefe an Gleim ausgesprochen hat, die harte Mythologie der Griechen aus den ältesten Zeiten milde und menschlich anwenden: Kein Wettstreit sollten seine Szenen sein, nicht einmal ein Drama. Indessen bliebe die Fabel des alten Halbgottes ein sehr lehrreiches Problem. Sein Name, sowie der Name seines ihm so ungleichen Bruders (Epimetheus, der Nachherdenkende, Zurückschauende), die Geschichte der Pandora, die er verschmähte, sein Bruder aber aufnahm, und die dem Geschlechte der Menschen so viel Unheil brachte; die Bildung dieses Geschlechtes selbst, und das Geschenk, das Prometheus ihm vom Himmel holte;

die Strafe, die er dafür leiden mußte; seine Befreiung durch Herkules .... alle diese Umstände seien ein so reicher Stoff zur Bildung eines geistigen Sinnes in ihren Gestalten, daß sie uns zuzurufen schienen: „Gebrauchet das Feuer, das euch Prometheus brachte für euch! Lasset es heller und schöner glänzen: denn es ist die Flamme der immer fortlaufenden Menschenbildung."

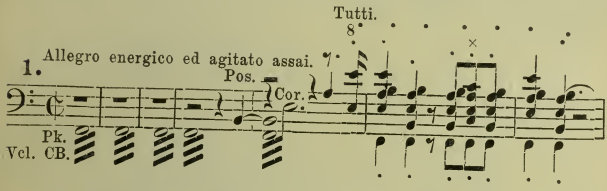
Ganz im Sinne des Dichters — und wie er auch einen andern antiken Stoff, den Orpheus, in einer seiner sinfonischen Dichtungen symbolisch auffaßte, hat Liszt die Prometheusidee durchdacht und auf das rein Menschliche zurückgeführt. In seinem Vorwort zu der sinfonischen Dichtung hat der Komponist das klar und schön ausgesprochen:

„Der Prometheusmythos ist voll mysteriöser Ideen, dunkler Traditionen, voll Hoffnungen, deren Berechtigung immer bezweifelt wird, so lebendig sie im Gefühl leben. In mehrfacher Weise gedeutet von den gelehrten und poetischen Exegesen der verschiedensten Überzeugungen und Negationen, spricht dieser Mythos immer lebhaft zur bewegten Einbildungskraft durch geheime Übereinstimmungen seiner Symbolik mit unsern beharrlichsten Instinkten, unsern herbsten Schmerzen und beseligendsten Ahnungen. Die antiken Bildwerke tun uns kund, wie schon die erregte Phantasie der griechischen Kunst sich mit ihm beschäftigte. Wie die Poesie sich in diesen Gegenstand vertiefte, zeigt uns das Fragment des Äschylos. Wir brauchten nicht unter den verschiedenen Auslegungen zu wählen, welche sich reichlich um diese erhabenen Momente angesammelt haben, noch auch die antike Legende mit ihren reichen Anklängen an alte dunkle Erinnerungen, unvergängliche, ewige Hoffnungen in neuer Weise zu gestalten. Es genügte, in der Musik, die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythus seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung, kühnes Hinausstreben nach den höchsten Zielen, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen, Schaffensdrang, Tätigkeitstrieb .... Sündentilgender Schmerzen, welche unablässig an dem Lebensnerv unseres Daseins nagen, ohne es zu zerstören; Verurteilung, angeschmiedet zu sein an den öden Uferfelsen unsrer irdischen Natur; Angstrufe und Tränen aus unserm Herzblut ... Aber ein unentreißbares Bewußtsein angeborener Größe und künftiger Erlösung; untilgbarer Glaube an einen Befreier, welcher den langge-

quälten Gefangnen emporheben wird zu den überirdischen Regionen, denen er den lichten Funken entwandte, und endlich . . . Vollendung des Werkes der Gnade, wenn der ersehnte Tag gekommen. —

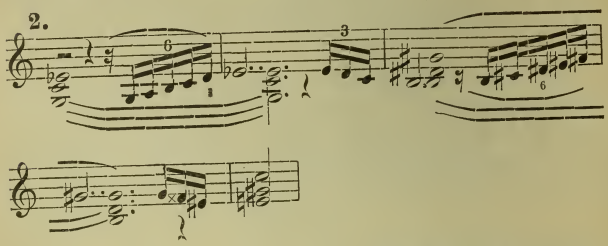
Leid und Verklärung! So zusammengedrängt erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmgrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage." —

Es ist an der Hand dieser Ausführungen nicht schwer, sich in die Stimmungswelt des Liszt'schen Werkes zu versetzen, das freilich eines der am seltensten gespielten ist. Gleich der Anfang ist von unvergleichlicher Prägnanz des Ausdruckes:

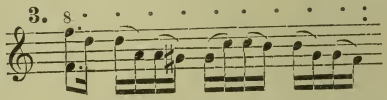


Es ist eine jener Stellen, bei denen man an Wagners Urteil über die Charakteristik gewisser Liszt'scher Themen denkt: „Genug, ich habe alles" möchte man auch hier ausrufen! Liszt erinnert in dieser Kunst, mit einem knappen musikalischen Aphorismus sofort in medias res zu gehen, an Beethoven, der auch gerade seine pathetischen Stücke gern mit einem kurzen thematischen Motto eröffnete, die den ganzen Satz im Keim enthalten. Liszts Eröffnung der Prometheusmusik ist zugleich harmonisch und klanglich verblüffend. Der Akkord baut sich auf einer Staffel von Quarten f-h-e-a (statt Terzen) auf. Er ist aber weniger ungeheuerlich, als er klingt; es ist ein Vorhaltsakkord für den Septimenakkord f-a-c-e. Das zeigt sich bei der vorübergehenden Auflösung (×). Die schrille Dissonanz dient dem Zwecke des Ausdrucks, der durch die Instrumentation noch besonders verstärkt wird; als Seltenheit seien die mit Holzschlägel behandelten Pauken erwähnt. Die Phrase wiederholt sich, indem

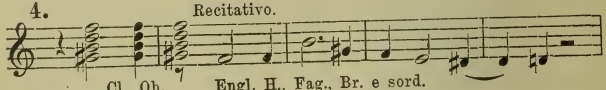
der Baß auf das fis hinaufgrollt, sonst bleibt alles unverändert. Ist damit dem Hörer die Illusion des kühnen Titanentrotzes suggeriert, so gibt der Tondichter sogleich noch zwei Modifikationen dieser Charaktereigenschaft:



Das ist auch Trotz, aber mehr passiver, duldender, in sich grollender. Und endlich:

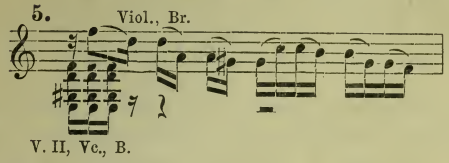


Trotz und Klage zugleich. Das Motiv hat etwas Wühlendes; es ist als Geist der Unruhe in der Tonkunst bekannt. Man denkt an Beethovens Coriolan; auch ein kühnes Trotzen! Schneidend setzt auf die kraftvoll, kühnen Laute des Trotzes der Weheruf des Leidens, des sündentilgenden Schmerzes ein:

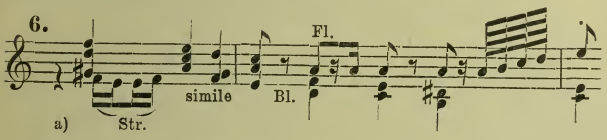


Nach dieser Exposition der Hauptthemen beginnt der erste große Hauptteil der sinfonischen Dichtung, der dem „Hauptsatz" der alten Form etwa entsprechen würde. Wir hören ein Allegro appassionato, in dem sich der Titanentrotz mit Titanengewalt

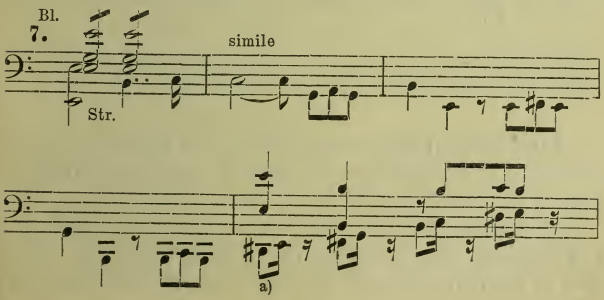
gegen den Zwang, der ihm angetan, auflehnt. Thematisch tritt zuerst das Motiv 3 ein, doch in rhythmisch schärferer Fassung:



In der Erregung des Zornes, des Aufbegehrens wird es in demselben Grade verkürzt, als die Heftigkeit des Ausdruckes sich steigert. Aus dem zweitaktigen Motiv wird ein eintaktiges, dann ein halbtaktiges, und endlich bleibt nur ein Motivfetzen (6 a), der im Basse grollt, während darüber das Orchester klagt, droht und trotzt:



Fast, so scheint es, wird der Trotz von wildem Schmerze überwältigt doch groß und machtvoll setzt sich abermals das Trotzmotiv des Anfangs (1) durch. In der erweiterten Form:

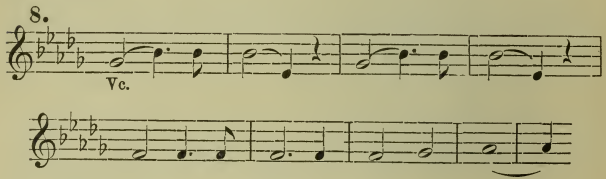


nimmt es das Thema 5 mit seinem hastigen Zweierrhythmus auf, in das es wieder zurückgeht. Schrill klingt auch das Rezitativ (4) hinein und mit einem verzweifelten Wutschrei (5) verstummt das Orchester. Nur die Klage bleibt, jene Schmerzen, „die am Lebensnerv unseres Daseins nagen, ohne es doch zu zerstören".

Hier schließt der „Hauptsatz" und es tritt ein kontrastierendes Gesangsthema (das Seitenthema der alten Form) ein. Was ist es, was in Qualen, die Titanentrotz brechen können, noch aufrecht erhält? Die Hoffnung auf Erlösung, auf Befreiung, der Glaube an die Gerechtigkeit, die Leid sühnt. In den Chören zum Prometheus kommt eine Stelle vor, die darauf hindeutet:

Der Menschen Vorsicht irret in Nacht umher,
Der Menschen Trugsinn findet der Wege viel;
Und Du allein bist, ja Du allein bist, die sie ordnet,
Göttliche, menschliche, weise Themis. —

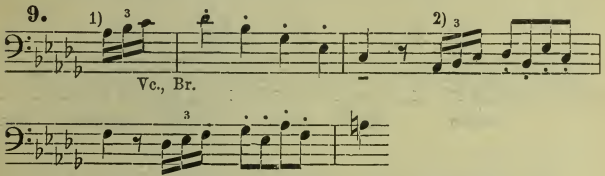
Das Thema, das dort bei Liszt zu der letzten Zeile erklingt, bringt er — in etwas anderer Rhythmisierung — hier als versöhnenden Gegensatz zu der trotzigen Leidenschaftlichkeit des Hauptsatzes:



Die Violoncelli singen es, unterstützt von einem Horn. Die Begleitung in Achteln geben die Bratschen, die übrigen Streicher, Fagotte und Klarinetten liegen auf ruhigen Harmonien.

Doch währt dies Idyll nicht lange. Gerade der Glaube an eine Erlösung gibt dem gequälten Menschen neue Zuversicht. Hoch in jubelnden Klängen der Geigen und Flöten erklingt das

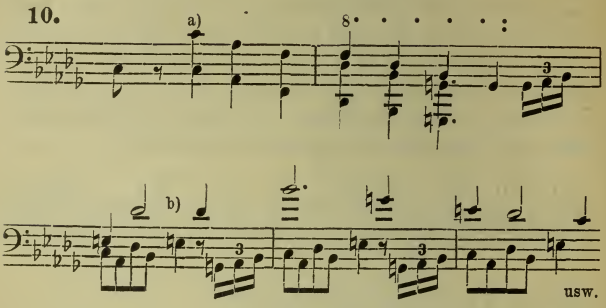
Gerechtigkeitsthema (5). Die Schnelläuferin-Phantasie sieht die Entfesselung, die Befreiung schon geschehen! Die Wirklichkeit aber fordert neuen Kampf. Die „Durchführung" beginnt, sie bringt als Symbol des Kampfmutes, des Ringens, einen kraftvoll fugierten Satz; bei Liszt eine Seltenheit und gerade darum doppelt interessant. Das Thema ist charakteristisch. Die aufschnellende Triole, der fest auftretende Rhythmus des ersten Taktes, das anstürmende Element des zweiten und dritten wären ohne jedes Programm als Hauptmotiv verständlich:



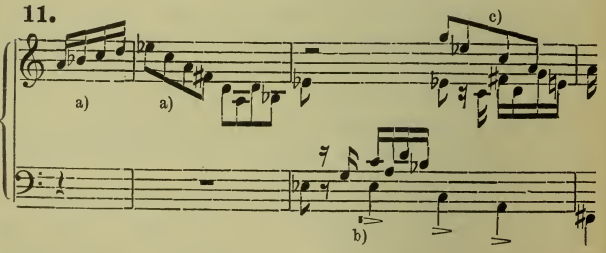
Die musikalische Verwandtschaft mit 4 und 5 ist ohne weiteres verständlich. Die Triole stammt aus 2. — Nichts symbolisiert jedes Ringen des Geistes besser, als das Ringen der Stimmen miteinander. So bedarf auch diese mittlere Partie des Werkes keiner weiteren Erläuterung. Sie ist eine musikalisch logische Konsequenz aus dem Vorangegangenen, wie jede Durchführung im Sinfoniesatz, deren Stelle das Fugato einnimmt. Wenn aber erzählt wird, der Meister hätte in bezug auf diesen Passus seines Werkes mitgeteilt, er habe sich dabei den Epimetheus, den „zurückschauenden" Bruder des Prometheus, gedacht, und die „Fuge" werde zum Träger des konservativen Elementes, so ist das zum mindesten nicht klar.

Die musikalische Durchführung des Themas ist kraftvoll und interessant. An dem Schulschema der Fuge hält er nicht fest, doch zeigt er sich als Meister in der Verwendung von mancherlei Künsten, der Engführungen, der Vergrößerung des Themas u. a. Nach dem viermaligen Eintritt desselben in den Streichern folgt eine Engführung, d. h., das Thema setzt früher wieder ein

als zu Anfang und dazu gesellt sich auch bald eine „Vergrößerung (b), d. h., das Thema tritt in verlängerten Notenwerten auf:



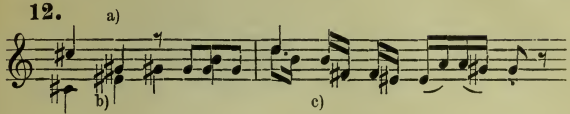
Die Form 10b zeigt zugleich die Übereinstimmung mit 4. Ebenfalls im geraden Rhythmus sowie auch das ganze Thema umfassend tritt die Vergrößerung auf, stets deren bewegten Achtelteile gegenübergestellt. Endlich haben wir auch „Verkleinerungen". In dem folgenden Beispiel sehen wir zweimal das Thema in verkürztem Zeitmaß (a, c) und einmal im ursprünglichen:



In diese Verarbeitungen, an denen sich das ganze Orchester beteiligt, mischen sich noch Motive aus dem ersten Teile. Vorn dröhnt zu einer Engführung das erste Titanenmotiv in den

Pauken, hart mit Holzschlägeln gehämmert. Dann in den Blechbläsern zu einer Umkehrung des Themas (a, b):

12.



Diesem Auftauchen des ersten Trutzmotives folgt alsbald das fünfte Motiv (c), das erst mit dem Fugenthema (in der Umkehrung) streitet, bis es die Oberhand gewinnt und in riesenhaftem Aufzürnen zum Anfang zurückführt. In dreifachem Forte erdröhnt der Titanenfluch (1). Prometheus glaubt all sein Ringen und Kämpfen vergebens, er ist „angeschmiedet an den öden Uferfelsen unserer irdischen Natur".

Der Tonkampf wiederholt sich nun, wie wir das von der Repetition (dem dritten Teile) der alten Sinfonieform her kennen. Hier auch psychologisch wahr, weil sich das Prometheusleiden uns als ein wiederholter Zustand darstellt. Kampf und Trotz und Klage durchwühlen den Gequälten. Im einzelnen ist manches anders gestaltet. An das trostspendende Seitenthema, das stretto auftritt*), schließt sich die Coda, welche eine nochmalige Durchführung des Fugenthemas bringt. Es tritt in der Form von 10b und auch sonst in prächtiger Vergrößerung auf; wie ein strahlender Regenbogen wölbt es sich aus dem Orchester. In das glänzende Tonbild werden noch besonders die Kantilene (8) und auch das Anfangsmotiv hineingezogen, das seinen drohenden Charakter verliert und sieghaft — den Triumph des Prometheus, die Verklärung trotzbietenden Ausharrens — verkünden hilft.

Überaus klar in der Anlage und charakteristisch in der Ausführung, dürfte diese sinfonische Dichtung auch den Hörer interessieren, der Herders Prometheuspoesie nicht kennt. Können wir uns doch sehr wohl auch den Goetheschen Prometheus als Helden

*) Es ist eine Kürzung der Repetition vorgesehen, die von der Wiederholung des Rezitativs (4) bald in den Stretto-Teil führt.

dieses sinfonischen Dramas denken, der dem Donnerer Zeus die Blitze seines höhnenden Trotzes zuschleudert:

Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herren und deine?

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen;
In Wüsten fliehen,
Weil nicht all'
Blütenträume reiften?

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) Bach, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) Beethoven, Missa solemnis.
515. (123) Berlioz, Requiem.
541. (31) Händel, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.**

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a) — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567).

Haydn, Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade Leichtentritt] (628).

Rimsky-Korsakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). Messe in As dur. [Spiro] (629/30, Preis 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godolev [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfred-Symphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüren z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielk (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

n10

Preis 20 Pf.
Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 628

780.8
B74m2
v.628

Kleiner Konzertführer

Max Reger

Serenade G dur

für Orchester op. 95

(Hugo Leichtentritt)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Serenade G dur

für Orchester

Op. 95

von

Max Reger

Kleiner Konzertführer

von

Dr. Hugo Leichtentritt

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

780.8
B74 m 2
r. 628

Max Reger.

Serenade G dur für Orchester op. 95.

Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Harfe, 2 Pauken, Streichorchester.

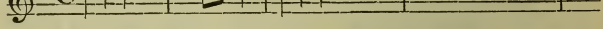
Dieses zweite Regersche Orchesterwerk ist von dem ersten, der Sinfonietta, wesentlich verschieden, obschon zwischen beiden Werken nur eine geringer Zeitraum liegt. Die Sinfonietta war von einer rücksichtslosen Polyphonie beherrscht, von einer unerbittlichen Konsequenz in der Führung zahlreicher, gleichzeitiger, selbständiger Stimmen. Die Serenade ist viel einfacher, strebt sehr merklich nach Klarheit und Faßlichkeit. Das polyphone Gewebe ist hier weit lockerer, aber es kommen alle Einzelheiten viel mehr zur Geltung, eben weil an Stelle der Überfülle sich kreuzender Melodielinien eine sorgsam abwägende Sparsamkeit tritt. Der erste Anblick der Partitur zeigt schon den Unterschied. Die Serenade mahnt in der Arbeit an Bachsche Orchesterpartituren durch die Art, wie die Gruppen der Streicher und Bläser einander entgegengesetzt, dialogisch mit einander in Beziehung gesetzt sind. Man denkt etwa an Bachs Brandenburgische Konzerte oder an Händelsche concerti grossi, umsomehr als eine Eigentümlichkeit der alten concerti grossi mit Varianten hier aufgenommen ist. Das concerto grosso stellt eine kleine Gruppe von Soloinstrumenten, das sogenannte concertino, dem vollen Orchester (dem eigenteigentlichen concerto grosso) gegenüber. Reger hat nun etwas dem concertino sehr ähnliches hier angewendet, indem das ganze Werk hindurch die Streicher in zwei miteinander meistens dialogisierende Gruppen geteilt sind, von den jede aus 2 Violinen, Bratschen, Violoncelli (ohne Kontrabässe) besteht. Dem concertino ähnelt die Disposition insofern, als die zweite Gruppe immer

mit Dämpfern spielt, so daß sie der anderen gegenüber, die keine Dämpfer gebraucht, zarter und dünner, ähnlich einer Gruppe von Soloinstrumenten wirkt. Die Kontrabässe sind in der Art eines alten basso continuo verwendet, indem sie unabhängig von den beiden konzertierenden Streichergruppen dem gesamten Orchester als Fundament dienen. Die Form der Regerschen Serenade ist die einer Sinfonie mit vier Sätzen. Nur der freundliche, idyllische Charakter der Themen, die Abwesenheit jeglichen „dramatischen" Elements in den Durchführungen unterscheiden das Werk von dem, was man jetzt gewöhnlich unter Sinfonie versteht. In dieser Beziehung wiederum nähert sich Reger hier den beiden Brahmsschen Orchesterserenaden op. 10 und 16, die aber nicht so sehr auf Anregungen aus der Bach-Händel-Zeit zurückgehen, vielmehr sich der Haydn-Mozart-Epoche anschließen. Dem Charakter des Werkes entsprechend ist auch die Harmonik viel einfacher und stetiger, tonischer gehalten, als sonst gewöhnlich bei Reger.

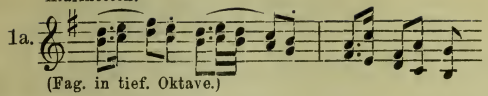
Erster Satz.

Allegro moderato, C, G dur.

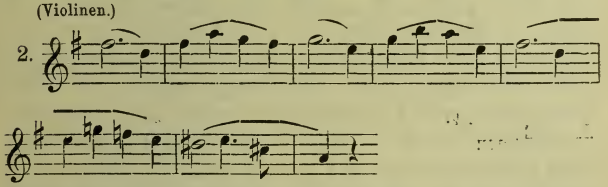
Der Satz hat die dreiteilige Form eines ersten Sonatensatzes: Exposition der Themen, Durchführung, Reprise sind deutlich unterschieden. Das erste Hauptthema (es erinnert stark an ein bekanntes Motiv aus Humperdinck's „Hänsel und Gretel") lautet:



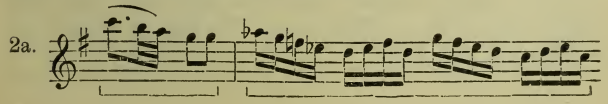
Die gedämpften Geigen des zweiten Chors beginnen, im dritten Takt nehmen die nicht gedämpften Geigen die Melodie auf. Das Thema spielt auch in den übrigen Sätzen als Erinnerungsmotiv eine Rolle. Bald tritt in den Holzbläsern ein zweites rhythmisch kontrastierendes Motiv ein:



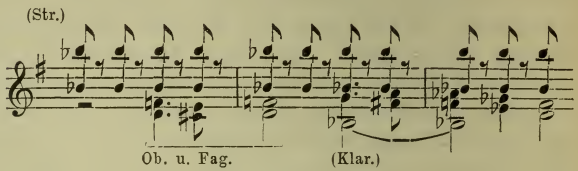
Eine kurze Steigerung führt zum Wiedereinsatz des Hauptthemas ff in den Bläsern, umspielt von lebhaften Sechzehntel-Figuren der Streicher, die von hier an dem Satz sein charakteristisches, flüssiges Gepräge geben. Es entfaltet sich nun ein graziöses Spiel der Motive 1, 1ª und der kontrapunktierenden Sechzehntel-Figuren. Von den vielen feinen Zügen dieser Verarbeitung sei hier besonders einer genannt, die Stelle, wo die beiden Streicherchöre, einander immerwährend ins Wort fallend, die raschen absteigenden Skalenpassagen im ff zu sehr energischer, lebendiger Wirkung bringen. Noch einmal wird kurz darauf dieser Gedanke aufgenommen, dann lenkt die Modulation nach der Dominante hin, in eleganter Linie klingt die Kadenz zart aus (Oboe- und Fagott solo in Oktaven) und in D dur tritt nach dieser sehr wirksamen Vorbereitung das zweite Hauptthema ein:



Seiner Entwicklung ist jedoch nur knapper Raum gegönnt. Schon nach wenigen Takten erscheint das Hauptthema Nr. 1 wieder, bald darauf eine Kombination von Nr. 1 (Streicher) und Nr. 2 (Holzbläser). Auch Motiv 1ª wird bald wiederum gehört. Es folgt eine erneute Verarbeitung dieser Motive und eines anderen schon im ersten Teile benutzten Motivs:



das in seine zwei Bestandteile zerlegt (wie durch die Klammern angedeutet), in mannigfacher Art ausgeführt wird. Dieser Abschnitt führt zu einer großen Steigerung. Kaum ist der Höhepunkt erreicht, so erfolgt plötzlicher Stillstand. Eine ruhige Schlußepisode führt das Ende des ersten Teils herbei:

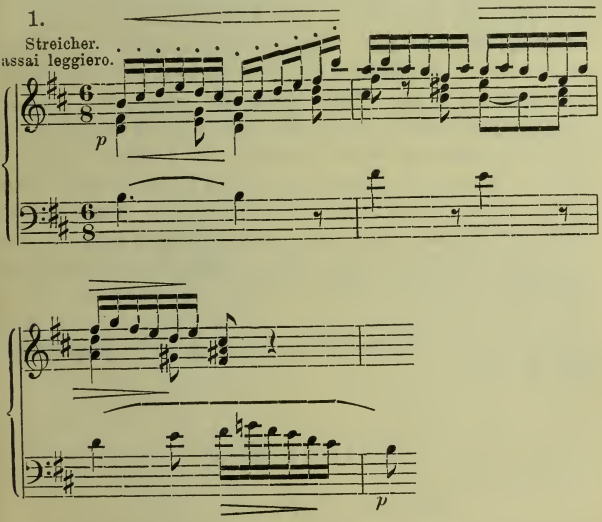


Der Durchführungsteil beginnt ppp mit einer Vergrößerung von Nr. 1, dem sich das erste Motiv aus Nr. 3 auch in der Vergrößerung, jetzt aber scharf betont, ff anschließt. Es folgt eine verwickelte Verarbeitung der Motive Nr. 1, 1^a, 1^b, 2. Die hauptsächlich ins Ohr fallenden Stellen daraus seien hier verzeichnet. Der erste Absatz gipfelt noch ungefähr einem Dutzend Takten an der Stelle, wo das Hauptmotiv Nr. 1 im fortissimo in der Vergrößerung in den Bässen erschallt, dazu in den Oberstimmen eine neue, breite Gegenmelodie. Bald darauf tritt Nr. 1^b in den Vordergrund, erst im ff durchgeführt, mehrere mal unterbrochen von Phrasen aus Nr. 1. Aus 1^b wird dann auch das Thema eines fugato gewonnen, das, pp und grazioso beginnend, sich an Fülle und und lebendiger Beweglichkeit immer mehr steigert. An einigen Stellen klingt Nr. 1 hinein (in den Hörnern marcato), bisweilen in der Verkürzung, dann in den Bässen. Ein neuer Abschnitt bringt nach schnellem diminuendo im piano eine Kombination von Nr. 1 und Nr. 2 in den beiden Streichergruppen, mit der die Durchführung zu Ende kommt. Die darauf folgende Reprise entspricht genau dem ersten Teil. Eine kurze Coda, die auf Nr. 1 basiert, bringt den Satz im adagio zart ausklingend zum Ende.

Zweiter Satz.

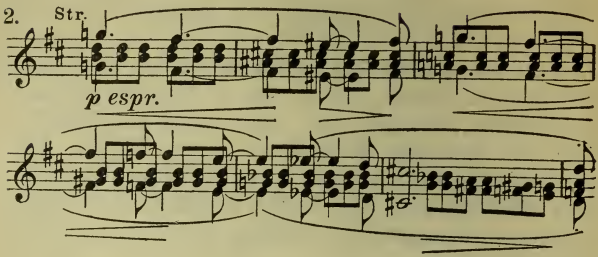
Vivace a Burlesca, $^6/_8$, Hmoll.

Dieser scherzo-artige Satz unterscheidet sich von der üblichen Gestaltung des Scherzo dadurch, daß er keinen kontrastierenden Mittelsatz, kein Trio hat. Zwei verschiedene Gedanken bilden das thematische Material des ganzen Stückes. Das Hauptmotiv Nr. 1 ist der Träger des im Titel angegebenen burlesken Elements durch seine drollige Beweglichkeit, das spitze staccato, den unregelmäßigen, 3 taktigen (anstatt wie gewöhnlich 4 taktigen) Aufbau:



Einer kurzen Entwicklung dieses Gedankens folgt das zweite Hauptmotiv (Nr. 2), das in seiner lamentablen Chromatik, seiner

empfindsamen Weise, seinem ruhigen Gang einen wirksamen Gegensatz zu Nr. 1 bildet:



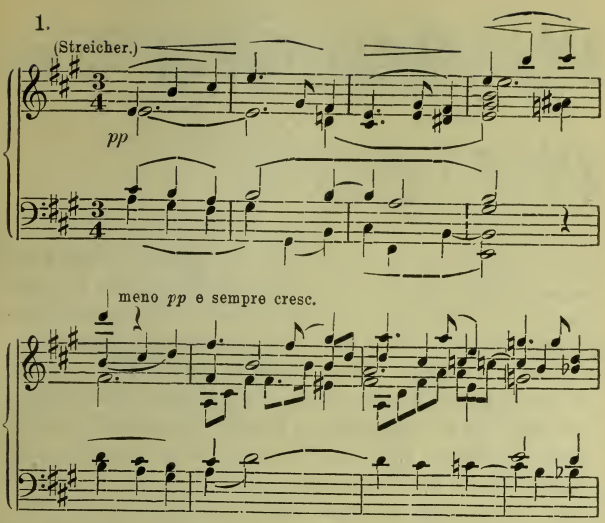
Das Wechselspiel zwischen diesen beiden Motiven macht den Inhalt des ganzen Satzes aus. Nach der Mitte zu steigert sich das Stück dynamisch zu einem Höhepunkt und schwillt dann in der zweiten Hälfte ununterbrochen ab bis zu dem zarten Ausklang dolcissimo und pp. Jener Höhepunkt bringt eine überaus wirksame Verbindung beider Motive, Nr. 1 in den Bässen, Nr. 2 in den Oberstimmen, wobei allerdings Nr. 1 leicht umgebildet erscheint. Gegen den Schluß hin verliert sich der burleske Ton immer mehr. Immer lichter und zarter wird es, meno mosso erscheint das Hauptmotiv noch einmal, schließlich wird der Ton ganz träumerisch, im adagio erscheint, dolcissimo eine deutliche Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes (Nr. 1). Eine schmachtend hingehauchte Figur der Soloflöte, ein paar ganz weiche pizzicato-Akkorde bringen diesen eigenartig humorvollen Satz zu Ende.

Dritter Satz.

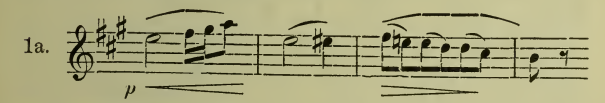
Andante semplice, $^3/_4$, A dur.

Dieser auf breite, melodische Entfaltung gestellte Satz beginnt mit einem volksliederartigen Thema:

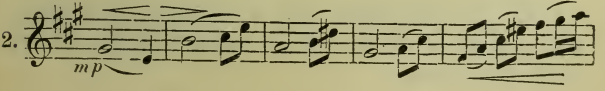
1.

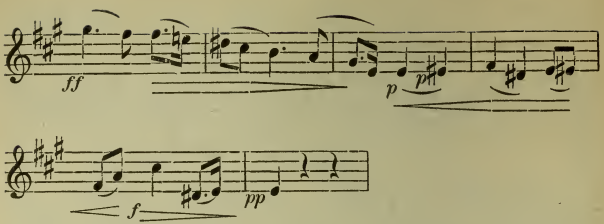


Als Nebengedanke schließt sich bald darauf an:



Dialogartig ist die Fortführung der Motive auf die verschiedenen Gruppen des Orchesters verteilt. Den ruhigen Fluß unterbricht eine kurze agitato-Stelle, die in wenigen Takten von pp bis zum fff anwachsend, ebenso überraschend wieder abnimmt und in das zweite Hauptthema einmündet, eine breite Kantilene der Geigen, umspielt von einem reichen Gewinde zierlicher Nebenstimmen:





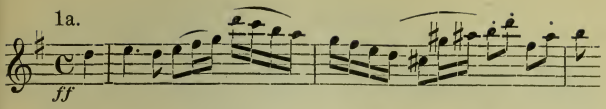
Nr. 1[a] schließt sich an, dann wird der zweite Teil von Nr. 2 wieder aufgenommen, und in breitem Bogen neigt sich dieser Abschnitt seinem Abschluß zu. Unmittelbar darauf beginnt der Mittel-Durchführungsteil des in Sonatenform angelegten Satzes. Nr. 1 erscheint in der Tonica A dur, jetzt aber umgeben von mancherlei zart singenden Gegenstimmen. ppp beginnt dieser Abschnitt und hebt sich weitgeschwungen zum fff. Fragmente der verschiedenen Themen, im Dialog verteilt, füllen die folgende, zartere Episode, die zu einer Aufnahme von Nr. 2 in G dur überleitet. Bald darauf taucht aus einem Geflecht von Gegenstimmen Nr. 1 wieder auf (von Klarin., Fag., Hrn. gespielt), darauf Nr. 1[a] (Violinen), wiederum Nr. 1 (Ob., Klarin., Fag., später Hrn.). Motive aus Nr. 1 bilden das Material für den letzten Teil der Durchführung, deren Schluß in außerordentlich schöner Linie gewölbt in die Reprise des Hauptthemas Nr. 1 einmündet. Der dritte Teil ist im Wesentlichen eine etwas gekürzte Wiederholung des ersten Teils, nur daß die um die Themen gewundenen Gegenstimmen noch dichter und reicher sich ranken als zuerst.

Vierter Satz.

Allegro con spirito, C, G dur.

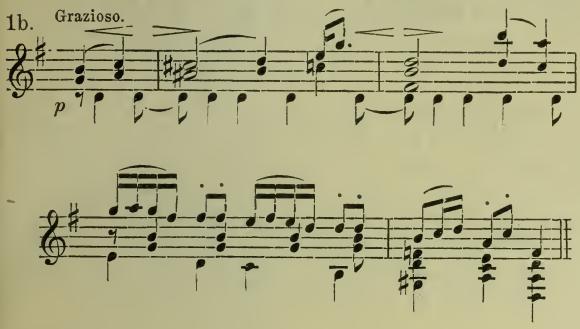
Ein weit ausgeführter Satz in dreiteiliger Sonatenform. Das Hauptthema setzt sich aus zwei Gedanken zusammen, einer rauschenden intrata:

1a.



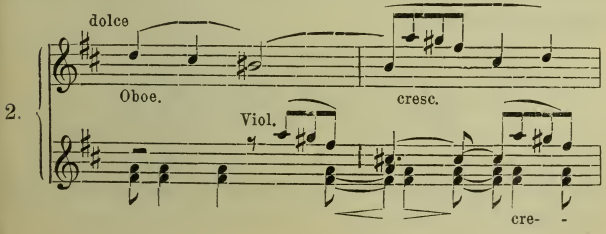
und einem zierlichen Nachsatz von Haydnschem Gepräge:

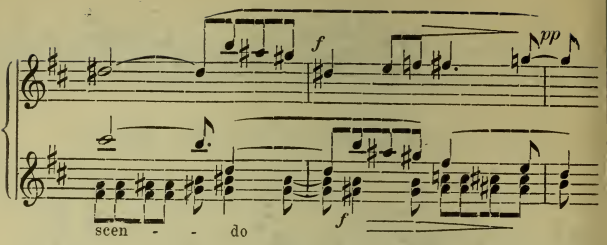
1b. Grazioso.



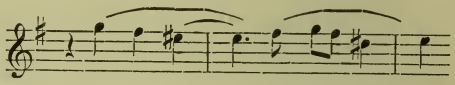
In kräftigen Marschrhythmen geht es eine Weile weiter. Diesem energischen, robusten Abschnitt folgt wiederum ein grazioso, das aus dem ersten 16tel Notenmotiv aus Nr. 1^{b} herstammt. Auch dieser Teil hebt sich rasch zum rauschenden ff, senkt sich in schnellem diminuendo, gleichzeitig nach Fismoll modulierend, zum zweiten Hauptthema, einem ausdrucksvollen Gesang, in dessen Vortrag Violine und Oboe sich teilen:

2.

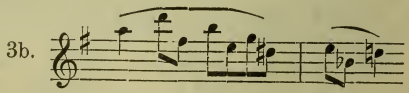




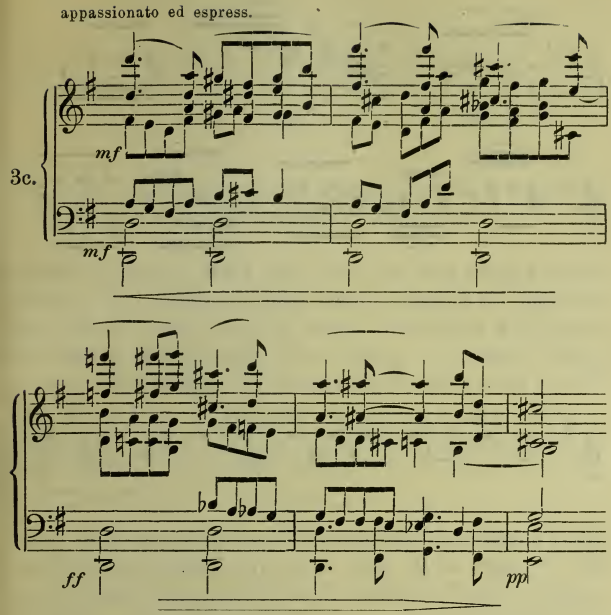
Der volle Instrumentenchor nimmt nun dieses Thema auf, steigert es, führt es zum Abschluß. Der nun folgende Schlußteil der Exposition enthält eine ganze Reihe neuer thematischer Gebilde, die zum Teil mit Nr. 1^a und 1^b nahe verwandt sind. Zunächst steht ein energisch rhythmisierter Abschnitt, der sich darstellt als eine Überleitung zur Aufnahme von Nr. 1^a. Der daran gehängte Abgesang ist hier neu, doch entspricht er fast notengetreu dem Thema Nr. 2 aus dem zweiten Satz:



Diese Phrase geht von einer Instrumentengruppe zur andern über, das Tempo wird dabei immer langsamer, bis zum vollkommenen Stillstand auf einer Fermate. Tranquillo und grazioso tritt nach der Fermate ein neues Motiv ein, das im späteren Verlauf benutzt wird:

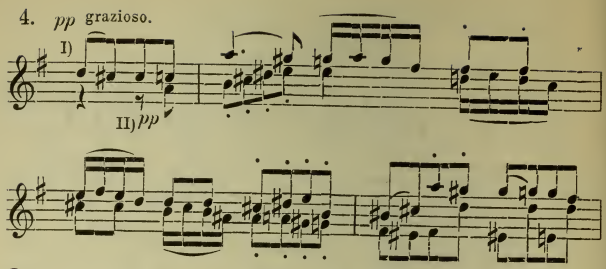


Es bildet die Überleitung zu einem zweimal wiederholten „appassionato"-Abschnitt:

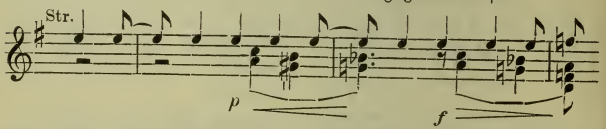


der sich schließlich besänftigend zu dem graziösen Thema 1[b] hinabsenkt. Aus diesem heraus entwickelt sich dann eine Schlußsteigerung von triumphalem Klange, scharfen, marschartigen Rhythmen, die mit einer deutlichen Reminiszenz an Nr. 1[b] ziemlich plötzlich zum Ende kommt, über einem langen Paukenwirbel (diminuendo) und kurzen, abrupten Streicherakkorden.

Der Durchführungsteil beginnt mit einer Wiederaufnahme von Nr. 3[b], dem sich sofort Nr. 1[b] anschließt, das im diminuendo von einer Gruppe nach der andern aufgenommen wird. Dieser zarte Abschnitt mündet schließlich in ein weit ausgeführtes Doppelfugato, das den größten Teil der Durchführung einnimmt. Die Themen dazu sind aus Nr. 1[b] gewonnen. Sie lauten:



Dieses Fugato geht nach und nach durch das ganze Orchester hindurch, an Klangfülle dabei immer wachsend, bis zu einem imposanten Höhepunkt. Kaum ist dieser erreicht, so tritt eine zartere Episode ein, gegründet auf ein chromatisch absteigendes Motiv, das auf den Beginn von Nr. 2 gegründet ist:



Einer ausgiebigen Durchführnng dieses Gedankens folgt Thema Nr. 1^b (zuerst in B, dann in G dur), dialogisch in Beziehung gesetzt mit Nr. 2, schließlich einmündend in das Fugato-Thema Nr. 4, jetzt ff, dem sich nun eine letzte Hauptsteigerung anschließt, die den Schluß des Durchführungsteils ausmacht.

Der dritte Teil, die Reprise, ist eine Wiederholung des ersten Teils mit geringfügigen Änderungen.

Die Coda macht den Eindruck eines Epilogs zu einem in sich schon abgeschlossenen Satze. Sie verlangsamt das Tempo immer mehr bis zum adagio. Der Beginn geschieht mit einer Wiederholung von Nr. 1^b (Holzbläser) in Des dur, der sich als Kontrapunkt in den Streichern eine Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes Nr. 1 gesellt. Dieses Thema setzt sich immer deutlicher fest und beherrscht schließlich in einer breiten Durchführung die ganze Coda.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 ℳ. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 ℳ.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 ℳ. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 ℳ.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 ℳ. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 ℳ.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von **Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.**

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544) — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a) — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Haydn, Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade [Leichtentritt] (628). — Variationen und Fuge [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe in As dur. [Spiro] (629/30 Preis 30 Pf.) — Messe in Es dur [Spiro] (632/633 Preis 30 Pfg.).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563)

Suk, Symphonie „Asrael" [Klengel] Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfred-Symphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 30 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 629/30

780.8
B74m2
v.629-30

Kleiner Konzertführer

Franz Schubert

Messe in As dur

(Friedrich Spiro)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

780.8
B74m2
v.629-30

Messe in As-dur.

von

Franz Schubert

Kleiner Konzertführer

von

Friedrich Spiro

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

New York Branch
Dear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Schuberts Messe in As-dur.

Schuberts Kirchenmusik nimmt im allgemeinen Musikleben noch bei weitem nicht den Platz ein, der ihr gebührt. Die Gründe sind leicht einzusehen. Vor allem sind sie praktischer Art: zur Aufführung einer Messe, ja selbst eines einfachen Graduale gehören mehrere Stimmen, meist ein Chor und ein Orchester, zum mindesten ein Streichquintett und eine Orgel, kurz der ganze Apparat, über den nur Kirchen und größere Konzertinstitute verfügen; dazu kommt die Mühe des Einstudierens und die Bestimmung der Werke ausschließlich für den katholischen Gottesdienst im Gegensatz zu der universalen Zugänglichkeit der einstimmigen Gesänge. Es war auch, abgesehen von deren ungeheurer Überzahl, nur natürlich, daß der Liederkomponist Schubert alle anderen Gebiete seines Schaffens in Schatten stellte. Zu diesen praktischen Gründen kommen noch historische Momente. Lange Zeit hindurch waren die meisten jener Werke unzugänglich; selbst die begeistertsten und tatkräftigsten Verehrer seiner Muse hatten keine Ahnung von ihrer Existenz. Es ist bekannt, wie spät und mit welcher Mühe es Robert Schumann gelang, bis zum Manuskripte der großen, bei Schuberts Lebzeiten in Wien für unaufführbar erklärten C-dur-Symphonie durchzudringen, und daß er bei dieser Gelegenheit auch geistliche Werke sah, ohne etwas für sie tun zu können; und als Franz Liszt bald nach Schuberts frühem Tode jene enthusiastische Propaganda für ihn ins Werk setzte, die er fast ein halbes Jahrhundert mit nie ermüdendem Eifer und genialer Vielseitigkeit durchführte — wirkte er doch als Pianist, Transkriptor, Instrumentator, Herausgeber, Kapellmeister und Schriftsteller — da richtete er sein Augenmerk zunächst auf Lieder, nächstdem auf Märsche und andere Klavierwerke, dann auf die noch immer umstrittene C-dur-Symphonie,

ja gelegentlich auch auf eine romantische Oper, einen sehnsuchtgeschwellten Männerchor; die geistlichen Werke blieben ihm verschlossen, weil ihre weitaus überwiegende Mehrzahl nur im Manuskript existierte. Erst neuerdings hat die monumentale Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel hierin Wandel geschaffen. Wie sehr sie in Schuberts Sinne verfuhr, beweist die Liebe, mit der er selbst an diesen Werken hing. Ein Lied, ein Klavierstück, ja selbst ein Violinkonzert hat er wohl gelegentlich auch einmal leichthin aufs Papier geworfen; die geistlichen Werke schrieb er durchgehends mit innerster Überzeugung, ohne jede Rücksicht auf persönliche Wirkung, ganz durchdrungen von der Hoheit seiner Aufgabe. So hat ihn denn diese Tätigkeit durch alle Phasen seines temporär kurzen, aber an produktivem Inhalt schier unendlichen Lebens begleitet: als Fünfzehnjähriger, kaum drei Monate, nachdem er, wie er selbst schreibt, bei Salieri den Kontrapunkt angefangen, komponiert er (über ein Jahr vor der ersten Symphonie!) sein erstes großes Kyrie, das eine Messe einleiten sollte; und im letzten Monat seines Lebens, also nach dem Streichquintett und den letzten Sonaten, schafft er ein zweites Benedictus für die C-dur-Messe, die er zwölf Jahre früher seinem Lehrer Michael Holzer gewidmet hatte. Dazwischen liegen eine Unzahl von Offertorien, Gradualen, Stabat mater, Antiphonen usw., und jedes wichtigere Ereignis seines Lebens — die erste Liebe, die Alpenreise, die schwere Krankheit — ist mit einer Kirchenkomposition verknüpft. Dabei lag ihm, was für seinen Stil ebenso charakteristisch ist wie für seine Sinnesart, nichts ferner als dogmatische Dumpfheit; er selber spricht von der „verschwundenen Macht des Pfaffentums“ und schreibt einmal an seine Eltern: „man wunderte sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heilige Jungfrau ausgedrückt habe und, wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich nie zur Andacht forcire, und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen und Gebete komponiere; dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre

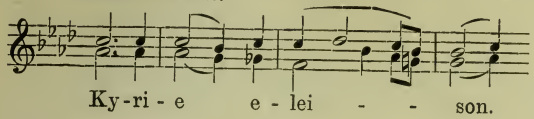
Andacht . . . ." Solche Worte bieten den Schlüssel zum Verständnis seiner religiösen Musik, mag er sie nun für die Kirche, die Synagoge, den Konzertsaal, den Freundeskreis (man denke an den Psalm „Gott ist mein Hirt"!) oder auch ganz ohne jeden Gedanken an praktische Aufführung geschrieben haben.

Die lateinische Messe in ihrer ganzen Ausdehnung hat er sechsmal komponiert, viermal in seiner ersten Periode, einmal im Todesjahr; dazwischen liegt die Messe in As-dur, die 1819 begonnen, aber erst 1822, also im Jahre der H-moll-Symphonie, vollendet wurde. Zu ihrer Aufführung gehören außer dem gemischten Chor 4 Solostimmen, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streichorchester und Orgel. Schubert wollte sie später dem Kaiser Franz widmen; aber schon der Versuch, sie in der Hofkapelle zur Aufführung zu bringen, scheiterte an dem Widerstande des Kapellmeisters Eybler, der bei der Einreichung erklärte, daß er noch keine Komposition von ihm gehört habe (im Jahre 1826!) und — doch lassen wir wiederum Schubert selber sprechen: „Als ich nach einigen Wochen kam um mich nach dem Schicksal meines Kindes zu erkundigen, sagte Eybler, die Messe sei gut, aber nicht in dem Stil komponiert, den der Kaiser liebt. Nun empfahl ich mich und dachte bei mir: ich bin denn nicht so glücklich, im kaiserlichen Stil schreiben zu können."

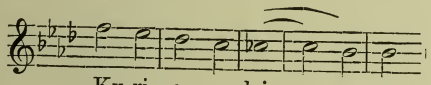
Wie alle seine Messen, besteht sie aus sechs selbständigen Teilen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei.

I. Der erste Satz, dessen Worte Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison von selbst seine Form bestimmen, schlägt zarte, fast gedeckte Töne an. Noch sind die intensivsten Klangwerkzeuge (Flöte, Trompeten, Posaunen, Pauken) in der Reserve gehalten; erst wenn es an der Zeit zum Jubeln ist, sollen sie losbrechen. Die Anrufung geschieht in stiller Andacht. Ein Trio, ja zu allererst ein bloßes Duo von Holzbläsern, dem im vierten Takte die Saiten und Orgel antworten, deutet die

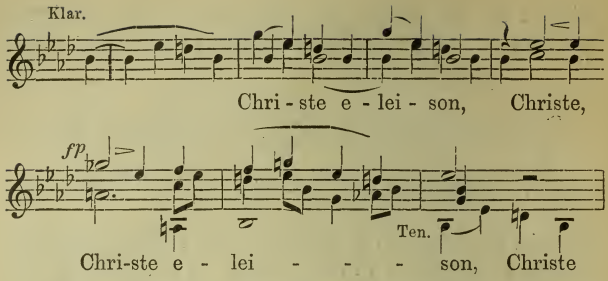
Melodie an, mit welcher der Chor, ebenfalls erst zweistimmig und nach vier Takten koloristisch alteriert, zu Gott Vater fleht:



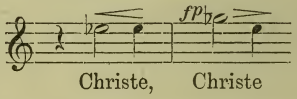
Wie hier die Frauen-, so sind es in der nächsten achttaktigen Periode die Männer-, in der folgenden die Mittelstimmen, die mit dem bestrickenden Duo gehaltener Terzen den Gesang eröffnen und gewissermaßen die anderen zu rhythmischem Wellenspiel einladen; doch hält sich alles in den Grenzen einer kaum atmenden Schüchternheit, und nach einem viertaktigen Zwischenspiele der Holzbläser, Bratschen und Violoncelli vereinigt sich der Chor in ruhigen unbegleiteten Akkorden zu einem — vorläufig letzten —



Er weicht nach der Dominantentonart Es-dur aus; und in dieser beginnt nun der zweite Teil, die Anrufung des Gottessohnes. Von jeher suchten die Komponisten ihr, im Gegensatze zu dem majestätischen Eingang, einen persönlichen, ja intimen Charakter zu verleihen; hier war schon das Kyrie intim gehalten und daher eine noch weitergehende Milderung nur auf koloristischem Wege zu erreichen. Flüsternd bereiten zweite Violinen und Bratschen auf ein neues Thema vor, das einer einzelnen Sopranstimme anvertraut wird; ja, als ob selbst deren Einsatz mit der neuen Gabe etwas zu plötzliches hätte, greift ihr die Clarinette vor, jedoch nur mit dem ersten Takte des Themas, so daß sich auf ätherischen Akkorden die beiden hellen Solostimmen, die sprechende und die wortlose, zu umschlingen scheinen:

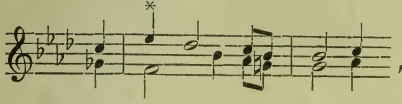


Im Augenblicke, wo der Sopran abschließt, setzt der Tenor mit dem neuen Thema ein; die übrigen Soli folgen ihm sofort in freier Nachahmung, doch einigen sie sich nach wenigen Takten im erlösenden Dreiklang, an den sich ein siebentaktiger, wieder streng alternativ gebauter Epilog anschließt: die zweite Hälfte des eben zitierten Sopransolos wird nämlich zweimal wiederholt, aber so, daß deren erste Hälfte, das bange:



mit dem charakteristisch betonten verminderten Septimenakkord, erst vom Tenor-, dann vom Sopransolo ausgerufen, die Antwort aber, das beruhigende eleison, beidemale vom Chor zurückgegeben wird. In dieser Antwort, ihren ruhigen Harmonien, ihrem unbestimmten und allumfassenden Chorklang, liegt etwas gütiges, die eigentliche Versinnlichung des Wortes eleison, gleich als ob das Erbarmen, um das die einzelnen Stimmen flehten, hier bereits vom Weltgeiste gewährt würde. Es ist der Künstler, der es der Menschheit spendet. — Mit einem einfachen Motiv, das aus dem dritten Takte des ersten Themas abgeleitet ist, führt das Orchester zum Hauptsatze, dem Kyrie, zurück. Doch nicht mit einer bloßen Wiederholung hat sich Schubert begnügt; Formensinn und Andachtgefühl wirken gleichermaßen auf ihn ein,

um ihm zu einer Neuschöpfung zu bestimmen. Wie schon im dritten Takte die Akzentnote c^2 hier zu es^2 erhöht und damit der Bitte um Erbarmen eine gesteigerte Intensität verliehen wird:

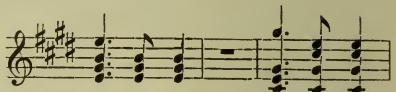


so werden alle Motive des früheren Satzes neu gestaltet, auch jene Folge unbegleiteter Akkorde, die hier in den As-dur-Dreiklang münden und damit den Abschluß herbeizuführen scheinen; aber stilistisch wäre dieser noch nicht motiviert, und so vernehmen wir auch den Christe-Satz zum zweiten Male, jedoch in neuer Beleuchtung durch veränderte Tonart und Stimmenverteilung. Erst jetzt beginnt die Coda, wiederum auf Kyrie, zunächst in einfachen Akkorden, dann in einem kurzen unbegleiteten Orgelpunkte, dem ein viertaktiges Orchesterzwischenspiel folgt; beide verarbeiten, ebenso wie die anschließende Vereinigung beider Tonkörper, das schmiegsame Christe-Thema, doch verhallt alles in mildem, märchenhaftem Glanze, im ersterbenden Hauche völliger Hingebung. — Über dem ganzen Satze liegt der Geist des Morgendlichen, Schüchtern-erwachenden, das kaum zu sprechen, ja kaum zu atmen, die Gottheit mehr anzustaunen als anzubeten wagt; bis auf die wenigen zitierten Akzente, die selber nur den winzigen Bruchteil einer Sekunde einnehmen und den Ton sofort gleichsam wieder zurückziehen, erscheint kein f oder auch nur mf; die linden zuletzt verschwimmenden As-dur-Akkorde scheinen von ihrer eigenen mädchenhaften Weichheit zu träumen.

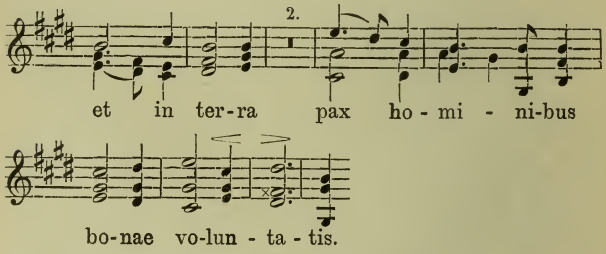
Im schrillen Gegensatz dazu eröffnet

(II) das Gloria. Schon das helle E-dur, das rein tonal gegen das vorhergehende As-dur energisch, aber keinesfalls unharmonisch kontrastiert, sodann der $^3/_4$ Takt, der scharfe Rhythmus des Hauptthemas, das sofort im vollen Chor mit vollem Orchester einsetzt, alles zeigt mit Urgewalt den plötzlichen Aufschwung,

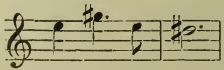
den elementaren Ausbruch des Enthusiasmus. Reiche äußere Mittel sind aufgeboten: das Orchester ist um Flöten, Trompeten, Posaunentrio und Paukenpaar verstärkt; es versteht sich, daß die Orgel ihr volles Werk dazu gibt. Die wahre Kraft aber zeigt sich nicht in der Menge materieller Mittel, sondern in der Art, wie sie verwendet werden;



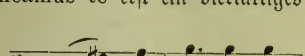
schmettert der Chor, von Bläsern und Pauken unterstützt, während die Streichinstrumente sich in rollenden Figuren, oben diatonisch, unten akkordisch, bald anziehen, bald abstoßen. Nur für wenige Takte wird die wilde Bewegung unterbrochen, als dem Gloria in excelsis Deo das zarte, von lichten Holzbläserakkorden stückweise vorausgenommene



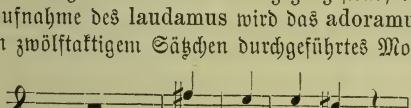
erwidert, während dessen nicht nur die Kontrabässe sondern auch die Singbässe schweigen und allein die Violoncelli in luftigem Staccato ihre Anfangsfiguration fortsetzen. Aber sogleich erneut sich der allgemeine Jubel in wuchtigen, kurz rhythmisierten Dreiklängen, wobei das Thema



zu dem ersten Gloria das unmittelbare Korrelat bildet. Wie jenem das et in terra pax, so wird diesem und dem gleich gesetzten glorificamus te erst ein viertaktiges, scheinbar polyphones



dann ein analoges adoramus te entgegengestellt; erst nach erneuter Aufnahme des laudamus wird das adoramus durch ein neues, in zwölftaktigem Sätzchen durchgeführtes Motiv

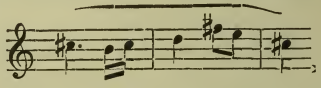


gewissermaßen vertieft, als könne das Gemüt sich nicht dabei beruhigen, das „wir beten dich an" gleich den anderen Worten eilig und mit ihnen in einem Atem herauszuschleudern; jenes Rühmen und Lobpreisen bezeichnet mehr äußere, offizielle, allgemeine Handlungen des Gottesdienstes; die Anbetung aber ist innerlich, subjektiv, individuell. Doch nur kurz ist diese Rast des Herzens; mit erhöhter Kraft kehrt es zum glorificamus und von da zum Gloria in excelsis zurück, das in breiter Fermate den ersten Teil dieses Satzes abschließt.

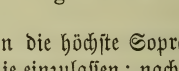
Das ganze Gloria besteht nämlich aus drei selbständigen Teilen. War das Kyrie — ungleich denen der meisten Messen, die, bis hinauf zu Beethovens großer, sich nach dem Schema a-b-a gliedern — fünfgliedrig, also durch a-b-a-b-a zu veranschaulichen, so erkennt man in diesem ersten Satze des Gloria unschwer die Bauform a-b-a wieder; b ist die Reihe der Indikative, die mit laudamus beginnen und schließen, eine Reihe, der wiederum das Verhältnis a-b-a zu Grunde liegt, wenn auch in freier Ausgestaltung, da man den Ausschnitt bis zum ersten adoramus als die leicht variierte Wiederholung eines

Teiles mit zwei Themen bezeichnen kann. Diese Bauform, die in den verschiedensten Perioden der Kunstgeschichte seit Jahrtausenden auf den mannigfachsten Gebieten vom Riesentempel bis zum Miniaturepigramme wiederkehrt, und die man im Liede einen „Bar" nennen darf, der seinen Abgesang zwischen den Stollen hat, beherrscht, wie wir sehen werden, unser Gloria im Großen wie im Kleinen; von dessen drei Sätzen bezeichnet der mittlere gewissermaßen die Talsenkung zwischen zwei korrespondierenden Höhen.

Schon äußerlich hebt sich die Danksagung, Andantino, A-dur, $^2/_4$, von dem Allegro maestoso e vivace, $^3/_4$, der Lobpreisung ab. Pianissimo stimmen die ersten Geigen, nur von den zweiten in enger Figuration begleitet, eine kindlich einfache Melodie an, die ihnen nach acht Takten vom Sopransolo abgenommen wird:

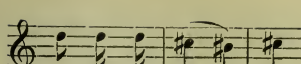


gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Das Soloquartett, unterstützt vom Streichorchester und bald von einem zarten Holzbläserquartett, wiederholt die Worte, aber auf einem neuen Thema, dessen absteigender Anfangstakt

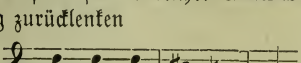


gra - ti - as

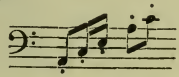
sich sofort vom Baß in die höchste Sopranlage schlingt, jedoch ohne sich auf Polyphonie einzulassen; nach wenigen Takten einigt sich alles im primitiven Dreiklang. Nun beginnt der Sopran wieder allein sein erstes Gratias, aber schon im dritten Takte löst ihn der Chor, vollzählig, doch noch immer pp, mit einem litaneienartigen Gemurmel ab, dessen Akkorde erst nach cis-moll (scheinbar; in Wahrheit zum Dreiklang auf der dritten Stufe) ausweichen



dann, als der Sopran sein kindliches Gratias wiederholt, zum Grunddreiklang zurücklenken



An wen ist nun diese Danksagung gerichtet? Domine Deus, rex coelestis, pater omnipotens lautet die Anrufung; die gewichtigen Worte, schon der Herrenbegriff des ersten, lassen den Sänger sich zu eindrucksvollem Ernste aufraffen. Im strengen a-moll, begleitet von einem herb rhythmisierten Arpeggiotakte sämtlicher Streicher

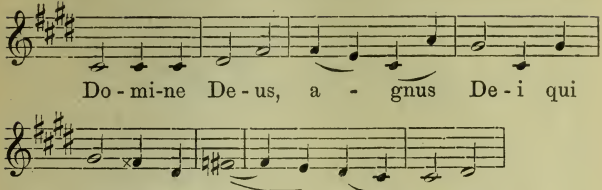


unterstützt von Hörnern, Fagotten und Posaunen, intoniert der Chor kräftig ein Motiv, dessen Anfang durchaus an das Allegretto in Beethovens A-dur-Sinfonie erinnert; Schubert liebte diesen Satz leidenschaftlich, aber gewiß ist ihm das Thema hier ebenso unbewußt in die Feder geflossen wie anderwärts, z. B. in der unendlich tragischen as-moll-Variation für Klavier zu vier Händen. Bezeichnend für sein Schaffen ist, wie er auch hier die Prosa des Textes in versartige, annähernd gleiche Zeilen umzugießen gewußt hat, indem er nach je zwei Rufen des Chores, also nach Domine Deus, rex coelestis — Deus pater, pater omnipotens — Domine Jesu Christe — Fili unigenite — seine Solisten das gratias agimus refrainartig wiederholen läßt; er erreichte dadurch die Grundlage für jene symmetrische, durchsichtig klare Kompositionsart, die ihm Bedürfnis war; denn nicht um einen gleichmäßig fortgesponnenen Faden unendlicher Kantilene war es ihm zu tun, sondern um strikte Gliederung der festgefügten Form bis in ihre kleinsten, meist viertaktigen, durch Akkordschlüsse und Pausen haarscharf geschiedenen Maschen.

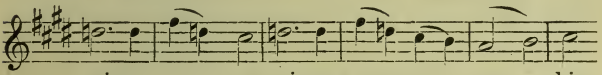
So erzielt er nicht nur eine in sich vollkommene, bis in jedes Atom ausgefeilte Form, die ihre abgerundete Schönheit dem Hörer unbewußt und unwiderstehlich einprägt, sondern auch eine musikalisch wie religiös gleich starke Wirkung; die Danksagung gewinnt an innerer Tiefe durch ihre anaphorische Wiederholung, und die musikalische Evolution vollzieht sich mit latenter Logik, da dem energischen Beethovenmotiv des Chores mit seinen Posaunen und seinem rhythmisierten Streicherarpeggio jedesmal aufs neue, und doch jedesmal durch die Modulation überraschend, das weiche Motiv der absteigenden Tonleiter im Soloquartett antwortet, bis der Chor, diktatorisch abschließend, seine Anrufungen und Motive ununterbrochen zusammenfaßt. Ihm gebührten Anfang und Schluß dieses A-moll-Stückes, das den Mittelsatz im Mittelsatze des Gloria bildet; von seinem letzten omnipotens führt mit zauberischer Unmittelbarkeit eine sanfte Figur der Geigen zurück zum zarten A-dur und zum ersten Gratias des Sopransolos. Es tritt hier voller und kürzer auf als zu Anfang: die Orchesterbässe begleiten es vom ersten, die Männersoli imitieren es vom zweiten, die Geigen stützen es vom vierten Takte an; das absteigende Motiv tritt dazu und verschmilzt mit seiner eigenen Umkehrung zu einer süßen Harmonie; so hat der Komponist seine Schöpfung zugleich ausgestaltet und — er, dem man so oft Längen vorwirft! — mit großen Strichen zusammengezogen. Geradezu rührend aber ist der Abschluß, den er dem ganzen Gebilde gibt: er wiederholt jene weit zurückliegenden acht Takte, in denen dem Gratias des Solosopranes zweimal der Chor, erst ausweichend, dann einlenkend, diesmal ppp, die „gemurmelte Litanei" antwortet.

Der dritte Teil des Gloria nähert sich im Tempo (Allegro moderato), im zweiteiligen Takte, auch in der Tonart, die aus cis-moll bald in das anfängliche E-dur übergeht, wieder dem ersten, der Lobpreisung. Er läßt sich, wenn das gesamte Gloria eine Art von chorischer Sinfonie ist, als Introduktion und Finale bezeichnen. Die Introduktion enthält das Gebet um Erbarmen. Diesmal ist es die einzelne Altstimme, die pp, nur

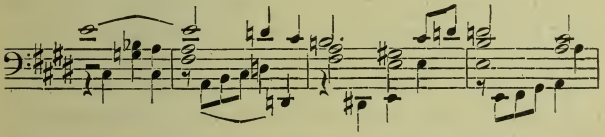
von tiefen Streichinstrumenten kontrapunktiert und selbst in tiefer Lage, beklommen den Ruf erhebt:



um so beruhigender klingt die innige, nach A-dur gleitende Antwort des Chores:



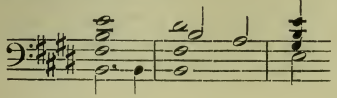
und das achttaktige Zwischenspiel, in dem erst die Klarinette, dann echoartig in tieferer Oktave das Fagott sich der mild leuchtenden Hoffnung auf Erbarmen zu überlassen scheint:



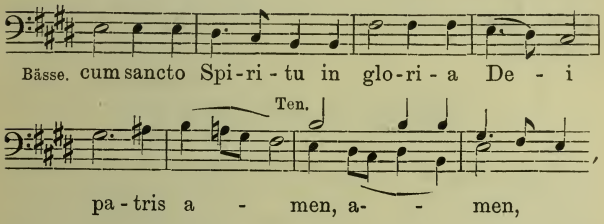
Der ganze Satz einschließlich dieses Nachspiels wird, offenbar unter dem Einflusse ritueller Traditionen, dreimal genau wiederholt; nur die Tonfarben und Stimmlagen sind wieder gewechselt, so daß die Moll-Anrufung das zweite Mal dem Baß, das dritte Mal dem Tenor zufällt. Vielleicht haben den Komponisten nach dem Sopransolo des Gratias Rücksichten der klanglichen Gleichgewichtsverteilung mitbestimmt, die seiner gerecht abwägenden Kunstauffassung entsprechen und uns einen Blick in das Artistische seines Schaffens tun lassen. — Der dritte Chorschluß-

akkord und sein Orchesternachspiel führen nun zur Haupttonart und damit zu demjenigen Satzteil hin, den man als den Übergang von der Introduktion zum eigentlichen Finale bezeichnen darf. Leise Schauer durchzittern das Orchester; die Pauke, die so lange geschwiegen, beginnt einen langen, orgelpunktartigen Wirbel, der ganze Tonkörper erbebt in der Tiefe, um sich allmählich mit anschwellender Klangkraft zu strahlender Höhe zu erheben; so singt der Chor homophon in breiten Akkorden, von den immer dichteren Bläsermassen gehalten, von Seufzern der Violoncelli und keuchenden Synkopen der übrigen Streicher getrieben, die Worte **Quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus, tu solus dominus.** Schon mit **altissimus** ist er beim **forte**, der Sopran auf dem hohen g angelangt; allein Schubert war nicht so sehr Verstandesmensch, das Wort, das die höchste Höhe bezeichnet, mit der höchsten Note zu verbinden: seine Steigerung geht weiter, und nach einem langanschwellenden, durch die F-dur- und fis-moll-Dreiklänge in seiner Leuchtkraft gehobenen **a** auf **solus** erreicht der Sopran auf **dominus** das hohe **h**, zugleich der gesamte Tonapparat im **ff** den E-dur-Akkord, der in diesem ganzen **crescendo** geahnt, gesucht, doch nie gekannt war. Und nun, froh des gewonnenen Bewußtseins, wiederholt der Chor die preisenden Worte im Unisono auf jene Melodie, die vorher von den drei Solostimmen nach einander im tiefsten Moll auf **Domine Deus, agnus Dei, qui tollis peccata mundi** (Beispiel S. 13) gestammelt worden war, jetzt lebhaft im hellen E-dur; das Orchester nimmt ihm die, bis dahin meist zweistimmig geführte Melodie in frischen Akkorden ab, während er den leisen Rufen **tu solus** des Soloquartetts zweimal sein kräftiges **altissimus** entgegenschmettert; dann vereinigt sich alles zu einem gellenden **tu** auf dem verminderten Septimenakkorde, und wie in natürlicher Reaktion entsteht einen Augenblick eine bange Pause: aus Abgrundtiefe steigen nacheinander die Chorstimmen **pp**, nur von Posaunen und Holzbläsern, dann auch von Streichbässen unterstützt, langsam zu einem letzten **tu solus altissimus** auf feierlich hiera-

tischer Akkordfolge hinan, die mit ihrem geheimnisvollen Hauche fast von der gewonnenen E-dur-Tonart abzulenken scheint, aber mit ihrem schließlichen **Dominus**:

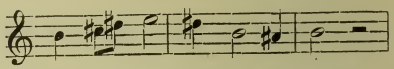


alles gewinnt, die helle Haupttonart, den zuversichtlichen Schwung und damit den Einsatz des eigentlichen *Finale*. Denn zugleich mit der letzten Silbe des Wortes **Dominus** ertönt fundamental das eröffnende:

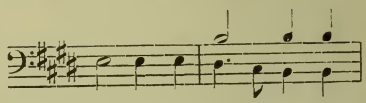


das, zur gewaltigen *Fuge* verarbeitet, das ganze Finale erfüllt. Sein Charakter ist feste Zuversicht, Geschlossenheit in sich, Ruhe in der Bewegung; seine äußere Verarbeitung vereinigt kontrapunktischen Reichtum mit klanglicher Schönheit, wobei zuweilen das Thema im anmutigen Figurenspiel oder in kanonischen Episoden auf Augenblicke verschwindet und häufig die konventionelle Vierstimmigkeit einem leichteren Gefüge weichen muß: mehr als die Hälfte der 200 Takte sind zwei- oder dreistimmig geführt. Verhältnismäßig schematisch ist das Orchester behandelt; durchgehends werden die drei Stimmen von den Posaunen, außerdem der Baß noch von Fagotten, Violoncelli und Kontrabässen, der Tenor von den Bratschen im Einklange verstärkt; dem Sopran hilft, in Ermangelung der damals verschollenen Sopranposaune und noch nicht erfundenen Ventiltrompete, ein Unisono dreier Holzbläser. Hörner, Trompeten und Pauken setzen nur hier und

da mit den wie zufällig eingestreuten Tönen, die ihnen damals zur Verfügung standen, ein Licht auf; die Violinen, erste und zweite im Einklang, umflattern den ganzen Satz mit einer jubilierenden Achtelbewegung, die nur einmal flüchtig unterbrochen wird, nämlich kurz vor dem Schlusse, wo durch Sammlung aller Kräfte auf dem Dominantakkord:



gleichsam eine Feuerpause geboten, Ordnung in das Chaos gebracht, Atem geschöpft und alle Kraft zu einem letzten vereinten Ansturm gesammelt wird. Denn nun beginnt die Engführung

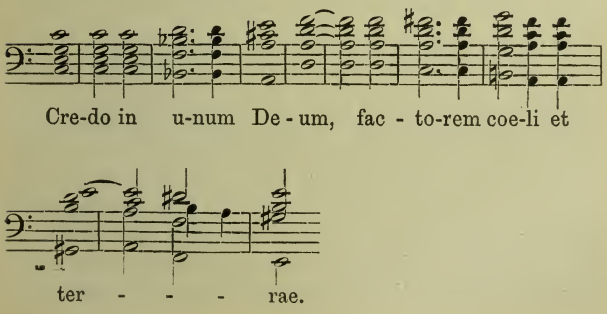


also eine „Stretta" im buchstäblichen Sinne, die sich bald auf einen imponierenden Orgelpunkt der Bässe aufschwingt und in dieser sieghaften Position, von dicht stoßenden Hörner-, Trompeten- und Pauken-Sforzati angefeuert, bald die abschließende Höhe erreicht. Die vollen, einfachen Akkorde des Chores, das nunmehr reich gemischte Orchestertutti, in dem die Geigen ihr Achtelunisono aufgeben und in fröhlichen Terzen aufwärts tremolieren, die marschartigen, gruppenweise sich antwortenden Fanfaren der Bläser — alles das sind Symbole eines Triumphgefühls, wie es nur von dem Gewinn eines heroischen Kampfes eingegeben wird. Anlaß dazu ist weder das Wort noch die Kirche; es sind rein künstlerische Triebe des Individuums, die sich austoben, und der immanente Sinn ihres Kampfes ist die Befreiung des Geistes von der Materie.

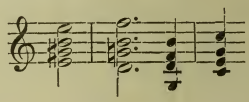
III. Das Credo, in engeren Proportionen gebaut als sein Vorgänger, ist ein einheitlicher Satz, der wiederum aus drei großen, nach dem Schema a-b-a sich ablösenden Hauptteilen besteht. Aber die Grundlage für diese Gliederung bilden nicht

etwa wie anderwärts die drei Hauptpunkte des Glaubensbekenntnisses, Vater, Sohn und heiliger Geist; vielmehr ist hier noch mehr als im Gloria die subjektive Empfindung des Künstlers maßgebend, der ganz seinem musikalischen Genius folgt und sich durch keine Begriffe oder gar Dogmen irgend welche Gesetze diktieren läßt. Seine Kunst ist reich genug, um ihren eigenen Gang zu gehen. Deswegen ist seine Dreiteilung vielmehr folgendermaßen beschaffen: zwei kernige Flügel umfassen eine weiche Zentralpartie; diese beginnt aber nicht bei der ersten Erwähnung des Gottessohnes, sondern bei seiner Fleischwerdung. Die Außensätze stehen im markigen C-dur, das Zentrum im weichen As-dur; wie das Gloria dem Kyrie, so tritt das Credo dem Gloria mit dem großen Unter-Terzenschritt der Tonart gegenüber: As-dur, E-dur, C-dur, worauf später wiederum As-dur folgt.

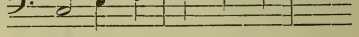
Das Credo beginnt, Allegro maestoso e vivace, in elementarer Einfachheit mit zwei scharf eintretenden, aber gleich abnehmenden C-dur-Dreiklängen wechselnder Bläsergruppen (Hörner, Posaunen — Oboen, Klarinetten und tiefe Trompeten; die Flöten schweigen in diesem Satze); offenbar wird so das Wort Credo angedeutet, das der Chor sofort ausspricht. Er exponiert sein asketisches Hauptthema a cappella in tiefer Lage und mäßiger Tonstärke:



Der Glaubensernst findet ein Symbol ebenso in der rhythmischen Einheit aller Stimmen wie in der lapidaren Harmonik, namentlich den mittelalterlichen Dreiklangfolgen der sechs Anfangstakte. Von dem scheinbaren E-dur-Schlusse führt eine liebliche Streicherwendung

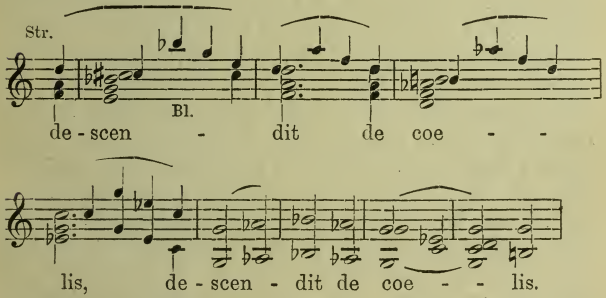


augenblicklich zu dem Bläser-Credo zurück, und der Chor antwortet sich selber genau, nur diesmal mit abrundendem C-dur-Schluß credo in factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Von einer naheliegenden Charakteristik der einzelnen Worte hat also Schubert bewußt Abstand genommen, ebenso von aller Polyphonie, die sich in der Gloria-Fuge für diesmal erschöpft hatte; dem Jubel des Musikers folgt die Entsagung des frommen Christen. — Wieder führt die liebliche Streicherwendung, natürlich modifiziert, zu dem Bläser-Credo zurück, das aber diesmal zu einem hell erglänzenden Tutti-Credo wird; die Bässe schicken dem Akkord ein durchdringendes (wohl nur zufällig „gregorianisches") Motiv entgegen



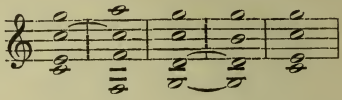
das für den weiteren Verlauf dieses Eckſatzes maßgebend bleibt und auf den verschiedensten Tonstufen der C-Skala jedesmal auftritt, wenn der Chor credo singt; er tut dies öfter als der Ungeweihte annehmen sollte, denn wieder hat Schubert die Prosa des offiziellen Textes versartig gestaltet, indem er sie in einzelne Zeilen auflöste, vor die er je ein credo einschob; er geht darin so weit, daß er sogar grammatische Sätze unterbricht, sein Stützwort vor ein et, vor einen Relativsatz legt, als sollt es, wie die Fragen in Bachischen Passionssätzen, von einem abseits stehenden Extrachor in die fortlaufende Rede hineingeschleudert

werden. Er gab damit nicht nur seinem feinen Dispositionstriebe nach, sondern erreichte neben kristallklarer musikalischer Durchsichtigkeit auch den plastischen Eindruck der betenden Gemeinde, zumal er von hier an die trockene Aufzählung der Glaubensobjekte in anmutige Responsionen zwischen Frauen- und Männerchöre verteilt. Erst bei per quem omnia facta sunt ruft der Begriff des Alls ein neues Leben hervor, finden sich alle Stimmen wieder zusammen, werden die Worte wiederholt, ja ein Satz im Satze geschaffen; denn nach der zarten Episode qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis wird, durch wuchtigen Credo-Einsatz markiert, das per quem omnia facta sunt nochmals gesungen, obwohl es weder gedanklich, noch liturgisch noch selbst grammatisch motiviert ist. Aber unwillkürlich ist so wieder ein kleines a-b-a entstanden; so sehr überwog in Schubert der angeborene Drang zur abgerundeten künstlerischen Schönheit über jede theoretische Rücksicht. Selbst das Herabsteigen vom Himmel in der eben genannten Episode ist nicht ausgemalt, wenn man nicht die leise Sequenz des Orchesters mit dem Unisonoschlußtakte der Streicher dahin deuten will:



Aber das Unisono liegt auf der zweiten, schwachen Silbe von coelis, und gerade das wesentliche descendit enthält im Chor eine Aufwärtsbewegung, eine Steigerung der Tonhöhe

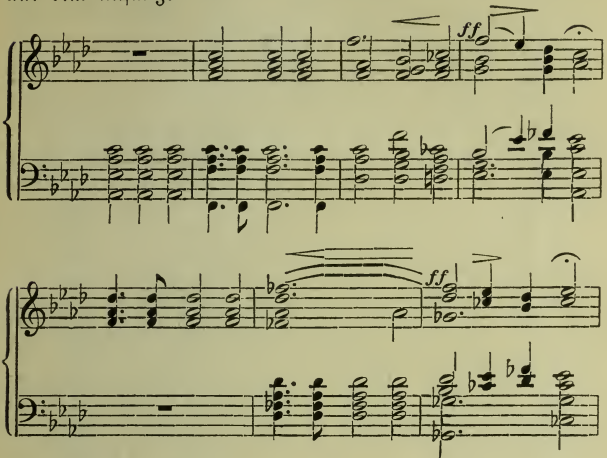
und Stärke. — Abgeschlossen wird dieser Teil durch ein dreimaliges Credo auf den Grundakkorden ohne Nebenmotiv; es ertönt erst ff in Tutti



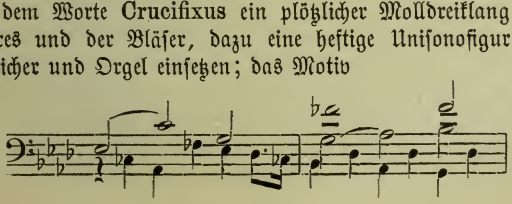
dann p mit flüchtiger Schattierung durch Fagotte, Hörner und Posaunen, endlich ganz verrauschend im tiefsten Männerchor a cappella.

So fest der Satz auch in sich gefügt ist, er macht doch den Eindruck eines Vorspiels, er spannt die Empfindung auf einen Ausbruch der reinen, durch keinerlei dogmatischen Zwang gefesselten Schönheit. Einem solchen überläßt sich Schubert im zweiten Satze, der in gewichtigen Noten, Grave $^3/_2$, Christi Erdendasein besingt. Dieser Teil des Glaubensbekenntnisses, für das Kindergemüt des Künstlers stets Gegenstand der innigsten persönlichen Hingebung, hat in Schuberts Herzen eine wahre Revolution hervorgerufen; es ist, als wollt er schon durch die äußeren Mittel verkündigen, daß etwas Ungeheures, Unfaßliches, Niegeahntes der Menschheit zu teil würde; schon das Grave, die ungewöhnlich breite Taktart, das dunkle As-dur sind Anzeichen davon. Noch deutlicher sprechen die Klangfarben. Die Bläser, voran die düster-leisen Posaunen, unterstützen in feierlichen Akkorden den Chor, während Streicher und Orgel zunächst gänzlich schweigen; der Chor selbst tritt plötzlich achtstimmig auf, nicht um sich in vielverzweigte Nachahmungen zu zersplittern, sondern um im Gegenteil durch Konzentration aller tonalen Mittel auf einen zeitlichen Punkt gewissermaßen den Allraum mit Chorklang auszufüllen und dadurch die Erhabenheit des Momentes zu erhöhen. Dem entspricht der Rhythmus des Themas, das manchen an das Lied „Wehe dem Fliehenden" erinnern wird; entsprechen ferner die nervösen, kurzen, aber um so furchtbarer einsetzenden crescendi und ihre Widerspiele, da-

zu die dichten Fermaten und jähen Wechsel der Tonarten; schon aus dem Anfange

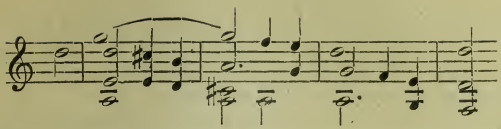


et incarnatus est de spiritu sancto spricht der Geist des Schlusses, nicht mystische Wandlung wie bei Bach, nicht selige Befreiung aus unsichtbaren Fesseln wie bei Beethoven, sondern tiefe Ahnung unendlichen Glückes und Schmerzes: das Erdewallen des Gottmenschen ist eine Tragödie. So dienen die mächtigen Schlagakzente nicht zur Hervorhebung einzelner Silben — wie hätte sonst Schubert gerade das factus betont? — sondern zur Erschütterung des ganzen rezeptionsfähigen Organismus. Natürlich steigert sich diese bei der Kreuzigung, wo mit dem Worte Crucifixus ein plötzlicher Molldreiklang des Chores und der Bläser, dazu eine heftige Unisonofigur der Streicher und Orgel einsetzen; das Motiv

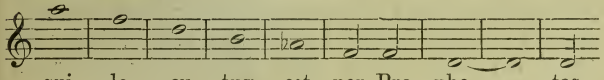


mit den grimmig dreinfahrenden Instrumentalbässen scheint einen Augenblick auf Realistik hinzudeuten, doch die verklärt schöne Auflösung in die einfachen Harmonien bei **etiam pro nobis**, dazu die einzelnen Seufzer der Holzbläser, nicht schrill sondern resigniert, endlich die stillen, synkopierten Akkordfolgen und ihr Abschluß durch den weichen As-dur-Dreiklang bei **passus et sepultus est** rücken diese Darstellung der Leidensgeschichte in die Sphäre des Idealen, wo kein Appell an den reflektierenden Verstand, keine herausfallende Linie das reine Kunstempfinden unterbricht.

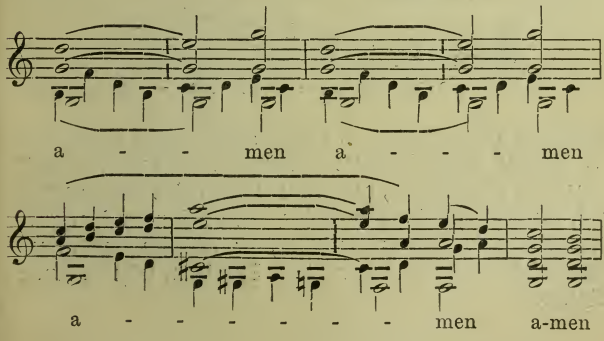
Noch ist die Seele von dem verhauchenden Gesange eingewiegt, da wird sie von hellen C-dur-Dreiklängen geweckt: es ist das Bläser-Credo, das nun zur Auferstehung und damit zum Reste des Glaubensbekenntnisses führt. Das hieratische Motiv des Einganges erscheint wieder, aber modifiziert, von starren Dreiklängen gestützt und von tremolierenden Geigenfiguren umschwirrt, während der Worte **et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris**, von denen nur die letzten, im ff das große **crescendo** krönend, wiederholt werden. Eine muntere Fanfare der Hörner, Trompeten und Pauke sammelt die Scharen zu einem mächtigen Unisono **et iterum venturus est cum gloria iudicare**, dann verbreitet sich der Chor auf die Worte **vivos et mortuos, cuius regni non erit finis** (von denen nur das erste durch kräftige Orchesterschläge markiert wird) in geheimnisvollen Akkorden, deren zarter, fast unbegleiteter Hauch, bei **mortuos** beginnend, erst am Schlusse durch ein scharfes Bläser-C hinweggefegt wird: darauf beginnt das Credo **in spiritum sanctum**. Diese Worte, sowie die anschließenden **Dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, qui cum patre filioque simul adoratur et conglorificatur** pflegen durch ihren abstrakten Gehalt den Komponisten einige Verlegenheit zu bereiten, so daß sie selbst bei Beethoven eine Stockung herbeigeführt haben; Schubert erledigt sie kurz entschlossen durch immer neue Imitationen des Motivs:



die er mit seinen Geigenachteln umspielt nnd nach dem mehrfach erwähnten Prinzip durch periodisch wiederkehrende Credo-Pfeiler der Chordreiklänge gliedert, bis er sich mit einem brausenden Unisono

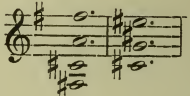


das ganze Gewirr vom Halse schafft, in zwei leisen Streicherakkorden nach C-dur zurückgeht und mit dem erneuten Signal seines Bläser-Credo das Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum .. mortuorum anstimmt, das genau dem allerersten Credo in unum Deum gleicht, nur durch eine delikate Figuration der Violoncelli den a cappella-Satz koloristisch animiert. Das et vitam venturi saeculi mit seinen einfachen ff-Dreiklängen und Geigenachteln entspricht musikalisch dem resurrexit, das Amen jenem primitiven Chor-Credo, das den ersten Ecksatz abschloß; eine kleine Coda, auf das Thema

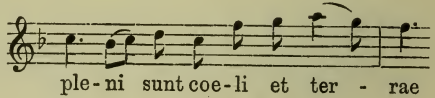


zwischen Soloquartett und Chor in naiver Homophonie verteilt, während die Geigenbewegung anhält, gibt dem lebensfrohen Abschluß den reizvollen Beigeschmack einer neuen, aus der Unendlichkeit geschöpften, melodischen Würze.

IV. Das Sanctus bildet rituell den Höhepunkt jeder Messe, zu dem alle Anrufungen und Bekenntnisse nur vorbereiten; Schubert hat ihn kurz, aber desto eindringlicher hervorgehoben. Nach dem fröhlichen Musizieren des letzten Amen steigt er jetzt in ahnungsvolle Tiefen. Ein dämmriges Leuchten der Streicher, Hörner und Holzbläser scheint den schwebenden F-dur-Dreiklang festhalten zu wollen, entlädt sich aber schon nach drei Takten fast plötzlich mit Posaunen und vollem Chor in schauervoller Erhabenheit auf Fis-moll:

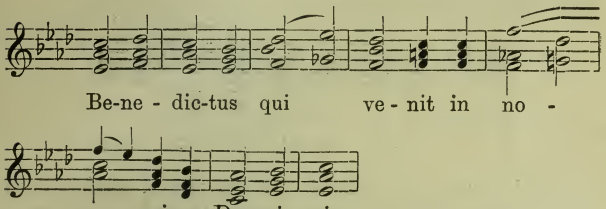


und nach kurzem ehrfurchtgebietendem Übergange der verhauchenden Posaunen wiederholt sich dieselbe Erscheinung in Es-moll, in C-moll, worauf Dominus Deus Sabaoth im erlösten zuversichtlichen F-dur erklingt. Diesem Glücksgefühl gibt sich die Seele in dem weichen



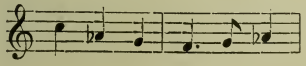
hin; zarte Akkorde tragen es, lispelnde Violingänge umschweben es, wohlige Holzbläserklänge wiederholen es Takt für Takt; schnell wie es gekommen, verstummt es und weicht dem Osanna, das, von Hörnerfanfaren eingeleitet, von wechselnden Chorgruppen frisch im $^6/_8$ Takt hervorgejubelt, der kindlichen Freude einen Augenblick vollen, freien Lauf läßt. Doch sofort folgt die innere Einkehr.

V. Im **Benedictus** sucht jeder Komponist mit dem lieblichsten Getön dem Segensgefühl und der Freude über das Kommen des Heilandes Ausdruck zu verleihen. Schubert tut es durch eine weiche As-dur-Melodie, die, von drei Holzbläsern kurz angekündigt, vom **pizzicato** der Violoncelli figuriert, zunächst in den drei oberen Solostimmen erscheint:

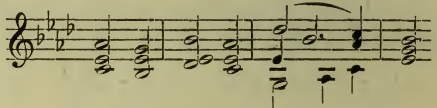


dann vom Chore beantwortet und im Mittelsatze, nach Es-dur ausweichend, von einem anmutigen Sichüberbieten der Solo- und Chorstimmen in kurzen Ausrufen abgelöst wird. Natürlich erfolgt die Rückkehr zur Haupttonart und deren Ausdehnung über den zweiten Teil, nicht ohne melodische Erweiterung und kühnes Ausgreifen in die Nachbartonarten; aus dem Baß-**pizzicato** entwickelt sich naturgemäß bald ein **Staccato** aller Streicher, bald ein webendes **Legato** der Violinen: nie wird der wundersame Fluß dieser Achtelbewegung unterbrochen. Wie ein Traum schwebt das seraphische Gebilde vorüber; das wiederholte **Osanna** führt die Seele zur Erde zurück.

VI. Das **Agnus dei** ist, wie mehrfach bei Schubert, nur ein kurzer Epilog. Er besteht aus zwei Teilen, **Adagio**, $^3/_4$ und **Allegretto**, $\mathfrak{C}$, der ernsten Bitte um Erbarmen und der heiteren Bitte um Frieden. Das **Adagio** wiederum ist dreiteilig: die Melodie des Soloquartettes, von gedämpften Saiten kurz in F-moll vorbereitet, setzt demütig flehend in As-dur ein:



weicht im qui tollis peccata mundi lichtvoll nach E-dur aus und wird vom Chor unter weichen Orchesterakkorden in geheimnisvoll tiefem Unisono beantwortet. In Es-dur und H-dur wiederholt sich der Prozeß; als die Anrufung zum dritten Male erklungen ist, da erscheint als Erwiderung das **Dona nobis pacem**, gleich dem **Benedictus** zuerst in den drei oberen Stimmen ohne Kontrabässe:



dann ff im Tutti. Die Melodie und ihre reinen, gleichmäßigen Akkorde atmen kindliche Lebensfreude, als ob der Friede nicht erfleht würde, sondern bereits gewährt sei; in dieser Stimmung wechseln Soli und Chor kurze Perioden, bald zwei-, bald vier-, bald achttaktig, und wird das Hauptthema bei der Wiederaufnahme in den üppigen Orchesterwohllaut getaucht, der die verhallenden Schlußakkorde des Chores mit eigenen Gesangmotiven der Holzbläser umschlingt. Nicht geräuschvoll, sondern andächtig bescheiden, in tiefster Innerlichkeit schließt dieses Versöhnungsfest des Universums, und in das letzte Friedenswort der Menschen erklingt wie ein überirdischer Hall die selige Stimme der Liebe.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 5. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (532). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a). — Saul [Heuß] (608/9. Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Haydn, Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587). — d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Webe (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphon [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510 — Klavierkonzert, Es dur (593). A dur (594). — Legende v. d. he Elisabeth (511). — Tasso (549). — Mif solemnis [Heuß] (600). — Les Preud [Heuß] (610). — Hamlet (616). - Hunnenschlacht (617). — Die Idea (618). — Festklänge (619). — Hungar [Münzer] (624). — Mazeppa [Münze (625). — Orpheus [Münzer] (626). - Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paul (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575

Mozart, Requiem (512). — Symphon Nr. 38, D. (529). — Symphonie Nr. 3 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Kleng (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623 — Serenade [Leichtentritt] (628). - Variationen und Fuge [Leichtentrit (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade u Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Mes in A dur. [Spiro] (629/30. Preis 30 P — Messe in Es dur [Spiro] (632/6 Preis 30 Pfg.).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (59 — Manfredmusik (540). — Paradi und Peri (523). — Szenen aus Goeth Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524 — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Sy phonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563

Suk, Symphonie „Israel" [Kleng Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godolei [Müller-Reuter] (603). — Mohnblum [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556 — 5. Symphonie, E m. (557). — Sy phonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskind [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüren z. Tannhäuser (582 — Das Liebesmahl der Apostel [Mielk (606).

Weingartner, König Lear [Weingartne (601). — Das Gefilde der Seligen [Wei gartner] (602). (Wird fortgesetz

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 20 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 631

780.8
B74m2
v.631

Kleiner Konzertführer

Max Reger

Variationen und Fuge

über ein lustiges Thema von

Joh. Ad. Hiller Op. 100

(Hugo Leichtentritt)

Verlag von

BREITKOPF & HÄRTEL

in

LEIPZIG.

Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller, Op. 100

von

Max Reger

Kleiner Konzertführer

von

Dr. Hugo Leichtentritt

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

780.8
B74 m2
f. 631

Max Reger.

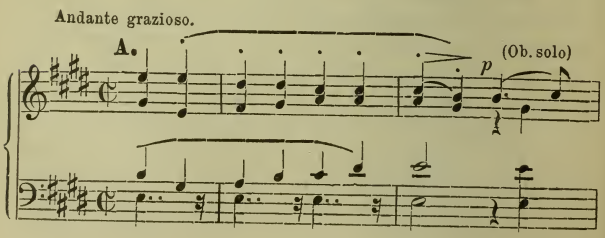
Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100.

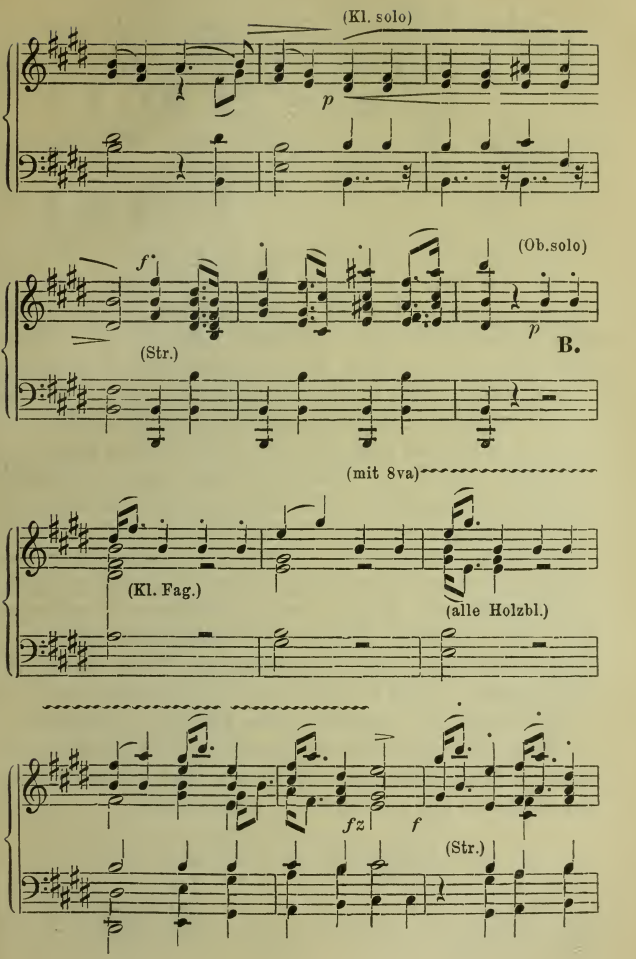
Orchesterbesetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, 3 Pauken, Harfe, Streichorchester.

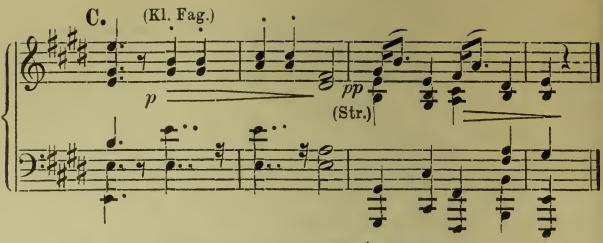
Das vorliegende opus 100 ist ein für Reger typisches Werk, indem „Variationen und Fuge" die Form sind, die er mit ganz besonderer Vorliebe behandelt. Seine früheren Werke dieser Art für Orgel (op. 46 über Bach, op. 62), für Klavier (op. 81 über Thema von Bach, op. 86 Thema von Beethoven), aus Kammermusikwerken (Streichquartett op. 74, Trio op. 77, Violinsonate op. 84, Cellosonate op. 78) u. a. m. gehören zu seinen vorzüglichsten Arbeiten. Dieser Reihe schließt sich das neue Werk als durchaus vollgehaltig würdig an. Die Art der Formbehandlung ist die bei Reger übliche. Um sie verständlich zu machen, ist ein kleiner Exkurs auf die Geschichte der Form nötig. Die Variationenreihe, von Alters her eine der fruchtbarsten und beliebtesten Formen, ist seit den Tagen der Wiener Klassiker in zwei wesentlich verschiedenen Arten gepflegt worden. Die eine Art, die Haydn und Mozart mit Vorliebe pflegten, behält in den einzelnen Variationen das Thema sehr deutlich erkennbar bei, sei es nun als notengetreu wiederholter cantus firmus, sei es aufgelöst in ornamentale Passagen. Die andre Art, die besonders Beethoven ausgebildet hat, nach ihm Schumann, Mendelssohn, Brahms, hält sich nicht so streng an den Wortlaut des Themas,

sondern sucht durch scharfe, charakteristische Umbildungen aus dem Thema in den einzelnen Variationen ganz neue thematische Gebilde zu ziehen. Reger schließt sich mehr der ersten Haydn'schen und Mozart'schen Art an; er behandelt sein Thema mit großer Vorliebe als einen cantus firmus, dem er die Fülle von kontrapunktierenden Stimmen gegenübersetzt. Bisweilen (gerade in op. 100 nicht) ist er auch nach Seiten der ornamentalen Auflösung bis zum Äußersten gegangen. Hier bedient er sich der Variationenform mit großer Freiheit, indem jede Variation eigentlich weit mehr ist als eine einzelne Variation, oft sogar ein ganzer Komplex von Variationen in eins zusammengefaßt, ein freies Charakterstück über Motive des Themas, in das dann das Thema als cantus firmus hineingesetzt wird, von dem es aber oft nur einen kleinen Teil ausmacht.

Das Thema stammt von Joh. Ad. Hiller, dem Schöpfer des deutschen Singspiels, dessen harmlos-heitere, oft gemütvolle, hübsche Weisen weit bis ins 19. Jahrhundert hinein populär waren. Unsere Melodie ist ein Lied aus der Operette „Der Aerndtekranz", (Leipzig, 1772), das Lieschen zu dem Texte singt: „Gehe, guter Peter, gehe, ich verstehe, wie man dich zurücke kriegt. Nur ein Wörtchen, nur ein Blick, und er ist vergnügt, und er kommt zurück." Das Thema lautet in der Reger'schen Fassung, die auch in der Harmonisierung vom Original kaum abweicht:




(Kl. solo)
p
f
(Str.)
(Ob.solo)
p
B.
(mit 8va)
(Kl. Fag.)
(alle Holzbl.)
fz
f
(Str.)

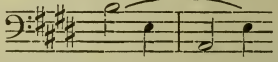


Variation 1. Più andante, ¢, E dur.,

Die 18 Takte des Themas sind auf 38 Takte, über das Doppelte, gedehnt. Das Stück hält die Mitte zwischen eigentlicher Variation und freier thematischer Verarbeitung. Eigentliches Motiv der Variation ist die Durchführung eines skalenartigen Kontrapunkts in Achteln staccato, zu dem Teile des Themas in größerer oder geringerer Ausdehnung in verschiedenen Tonarten erklingen. Von zierlichem, zartem Anfang steigert sich die Tonfülle zum ff in der Mitte, sinkt dann, gegen den Schluß hin wieder zum ppp hinab. Die Reihenfolge der beiden Thementeile ist verkehrt, indem hier erst Teil B des Themas verarbeitet wird; Teil A tritt später bei der Steigerung ein, wuchtig von Hörnern und Trompeten in E dur geblasen, gegen die in Achteln kontrapunktierenden Streicher. Beim ff treten die Posaunen hinzu, nun das Thema plötzlich nach G dur reißend. Ganz zum Schluß wird wieder nach der Haupttonart, E dur, moduliert, an der Stelle, wo Teil C des Themas aufgenommen wird.

Variation 2. Allegretto con grazia, $^3/_4$, A dur.

Eine sehr ausgedehnte Paraphrase von 134 Takten, fast schon eine ganze Reihe von Variationen. Eine freie Einleitung von 26 Takten setzt den wiegenden Rhythmus fest:

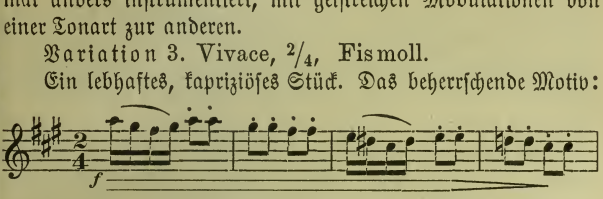


der das ganze Stück beherrscht. Dieser zarte Eingang ist von reizend idyllischem, pastoralen Klange. Darauf erscheint in den

Streichern das Thema notengetreu, nur in den $^3/_4$ Rhythmus versetzt. Leichte legato-Figuren der Holzbläser schallen hinein; der zweite Teil des Themas fällt hauptsächlich den Bläsern zu. Kaum ist es Ende gebracht, so beginnt eine ziemlich ausgedehnte thematische Verarbeitung nach Art eines Durchführungssatzes in der Sonate, die den größeren Teil der Variation in Anspruch nimmt. Der erste Teil A des Themas dient als Motiv. In A dur, Cis dur, G dur, B dur und A dur erscheint es, jedesmal anders instrumentiert, mit geistreichen Modulationen von einer Tonart zur anderen.

Variation 3. Vivace, $^2/_4$, Fis moll.

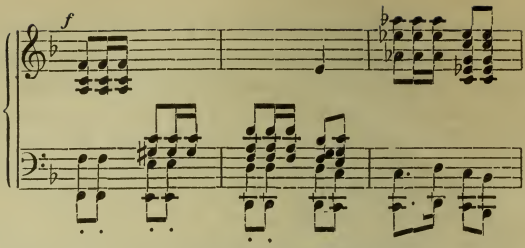
Ein lebhaftes, kapriziöses Stück. Das beherrschende Motiv:



entstammt den ersten skalenartig absteigenden Tönen des Themas. Dieses Motiv wird eine geraume Weile von Streichern und Holzbläsern abwechselnd durchgeführt, bis der erste Teil des Themas in seiner Urgestalt deutlich erscheint, zuerst von Hörnern eingeführt (dazu kontrapunktierend die 16tel Figur aus dem obigen Motiv), dann von Streichern aufgenommen, in großer Steigerung frei weitergeführt; Trompeten und Posaunen mischen sich schon hier hinein, bis sie schließlich unbestritten das Wort führen. Von diesem Höhepunkt erfolgt ein schneller Abstieg. Bruchstücke des Themas und des Variationsmotivs in mannigfachen Verschlingungen füllen ein langes diminuendo und ritardando aus. Mit Teil C des Themas im Largo klingt die Variation ppp aus.

Variation 4. Poco vivace, $^2/_4$, F dur.

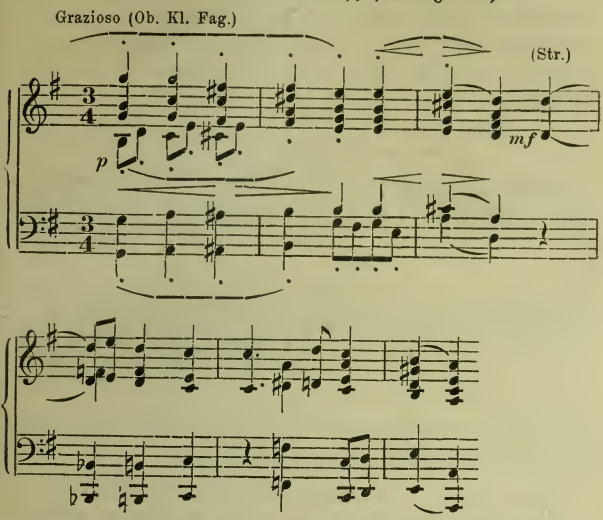
Ein ausgedehntes Scherzo von kräftigem, derbem Humor. Den Satz eröffnet das Thema notengetreu in den Bässen staccato, mit einem Gegenmotiv in den Oberstimmen, das den Verlauf der ganzen Variation beherrscht:



Es folgt eine weitgreifende thematische Verarbeitung, die in verschiedene Tonarten führt und in eine große Steigerung ausläuft. Unmittelbar schlägt das dröhnende fortissimo dann in ein piano, grazioso über, und ganz zart klingt das Thema in einem dünnen Satz, staccato von den hohen Holzbläsern gespielt. Bald findet es wiederum seinen Weg in die Bässe, die es jetzt pizzicato, pp. bringen, dazu spielen die Geigen eine Gegenstimme legato von schmachtendem Ausdruck. Die Stelle verklingt ppp. Darauf wiederum Aufnehmen der ersten Stimmung. Ein großes crescendo führt zum fff, und nun erscheint das Thema im Kanon (Bässe und Oberstimmen). Diese außerordentlich kunstvolle Durchführung krönt das Stück; sie mündet in eine kraftstrotzende coda ein.

Variation 5. Andante sostenuto, $^3/_4$, $^2/_4$, A dur. Ein sehr fein gearbeitetes Stück von delikater Stimmenführung, voll erlesener Reize in der Modulation und Rhythmik. Geformt ist es nach Art eines langsamen, liedartigen Satzes, dreiteilig, im Schema A, B, A: Teil 1 und 3 einander deutlich entsprechend, immer $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt abwechselnd. Ganz deutlich erscheint das Thema im Mittelsatz B, der nach Art eines Trio anderen Takt und andere Tonart hat ($^6/_8$, H dur). Hier spielen die Bässe den ersten Teil des Themas, dazu kommen neue Oberstimmen in reicher melodischer Führung; den zweiten Teil des Themas übernehmen dann die Oberstimmen. Teil 1 der Variation verarbeitet thematische Motive in sehr freier, verwickelter Weise, ähnlich Teil 3.

Variation 6. Tempo di Minuetto, $^3/_4$, G dur. Wiederum dreiteilig, mit Trio in der Mitte. Das Thema ist in folgender Art in den Menuetrhythmus gebracht:

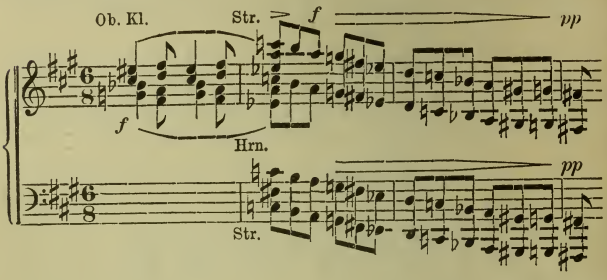


Nachdem es, ähnlich weitergeführt, in seiner ganzen Ausdehnung erklungen ist, tritt der Mittelsatz, das Trio, ein: meno mosso, Emoll. Es basiert auf dem gleichen thematischen Material, dem aber hier durch veränderte Harmonik und Rhythmik ganz neue Wirkungen abgewonnen sind. Darauf erscheint wiederum das Menuet und bringt diesen geistvollen Satz zu Ende, der in der Verbindung von altväterisch anmutender Melodik mit raffinierter Verarbeitung ganz eigene Reize bietet.

Variation 7. Presto, $^6/_8$, Fismoll.

Ganz freie Phantasie über das Thema. Ein wildes phantastisches Scherzo von düsterem Kolorit mit merkwürdigen Stimmungskontrasten: ab und zu sind helle Lichter aufgesetzt, heitere

Tanzrhythmen klingen hervor, dann wieder wird alles überrannt von der unheimlich geschäftigen, nimmer rastenden $^6/_8$ Figur. Hier und da tritt das Thema ganz deutlich hervor, verschwindet aber bald wieder, um ganz unerwartet bald im zierlichen Tanzschritt, bald laut stampfend auf eine kleine Weile wieder aufzutauchen. Das rhythmische Hauptmotiv des ganzen Stückes lautet:



Die absteigende Skalenfigur im 2. und 3. Takt zeigt deutlich ihre Ableitung aus dem Anfang des Themas.

Variation 8. Andante con moto, $^3/_4$, Fis dur.

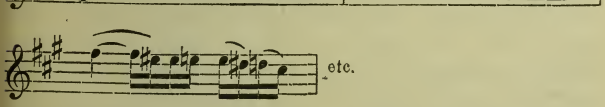
Ein kürzeres, langsames Intermezzo. Zu Anfang hört man ein ganz neues ausdrucksvolles, breites Gesangsmotiv in den Geigen, das keine kenntliche Verwandtschaft mit dem Thema aufweist. Dieses, in den $^3/_4$ Takt umgewandelt, bildet erst den zweiten Teil der Melodie, vom 12. Takte an (in den Holzbläsern, Bratschen, umrankt von Figuren der übrigen Streicher). Es klingt aber in dieser Umwandlung so neu, daß es beim ersten Anhören nicht leicht erkannt wird. Auch im weiteren Verlauf schimmern thematische Phrasen nur schwach durch. Der letzte Teil nimmt die breite Anfangsmelodie wieder auf, die jetzt an Intensität noch gesteigert ist (gespielt von Hörnern und Violoncelli). Von allen Variationen hat diese den lockersten Zusammenhang mit dem Thema.

Variation 9. Allegro con spirito, ¢, F dur.

Ein dreiteiliges scherzoartiges Stück mit langsamerem Mittelsatz. Zu Beginn erklingt das Thema, in einen derben Bauerntanz verwandelt, mit holprigen Rhythmen, ungeschlachten Bewegungen. Diesem stampfenden ersten Teil folgt der zweite Teil des Themas, wirksam kontrastierend in zierlicheren Solophrasen der Bläser, mit mannigfach interessanten harmonischen Verschiebungen, wennschon die melodischen Konturen des Themas streng gewahrt bleiben. Das Trio, poco meno mosso, $^6/_4$, ist ein kurzer Zwischensatz über ganz neues, dem Thema nicht entnommenes, motivisches Material. Beim Tempo I^0 kehrt der erste Teil mit geringen Varianten wieder, jetzt anders instrumentiert, nicht so derb im Charakter.

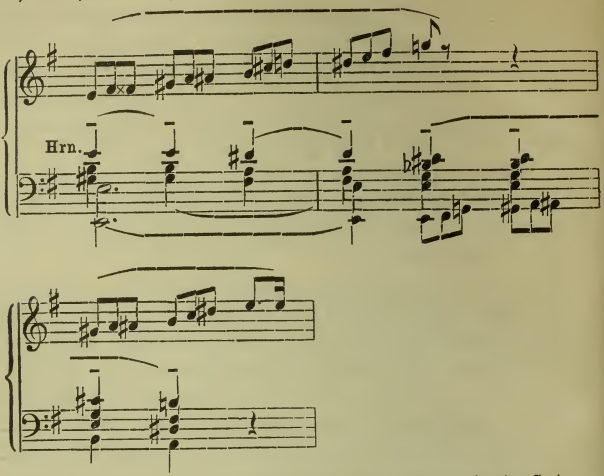
Variation 10. Allegro appassionato, $^3/_4$, Hmoll.

Ein stürmisches, düsteres, leidenschaftlich erregtes Stück, mit einigen zarteren Momenten. In den heftig bewegten Gang des auf neue Motive gegründeten Stückes greift von Zeit zu Zeit das Thema hinein, manchmal als cantus firmus markig herausgemeißelt, bisweilen aber auch ziemlich verborgen in scheinbar nebensächlichen Stimmen oder in der Verkleinerung bruchstückweise hervorklingend. Hauptmotiv ist:



das in dem skalenmäßig absteigenden Gang eine, wenn auch sehr entfernte Verwandtschaft mit dem Thema hat. Kaum ist dieser erste heftige Anlauf vorüber, so macht sich schon (nach 9 Takten) in den Bässen der Anfang des Themas im piano deutlich bemerkbar. Bald nehmen es die Hörner auf. Interessant ist an diesen Stellen, wie auch schon in einigen der früheren Variationen, die

Art, wie verschiedene Rhythmen gemischt sind, wie in den $^3/_4$ Takt der andern Instrumente die $^4/_4$ Takte der Hörner mit dem Thema hineinklingen:



Elemente alter Mensuralmusik des 16. Jahrhunderts sind an solchen Stellen mit Glück wieder nutzbar gemacht. Bald nach dieser ruhigeren Episode gewinnt das stürmische Hauptmotiv Nr. 1 wieder die Oberhand. Ähnlich wie oben schmettern Hörner und Trompeten das Thema in den $^3/_4$ Takt hinein. Noch zweimal wird der ungestüme Lauf des Satzes durch ruhigere Episoden unterbrochen, an der Stelle, wo Teil B des Themas grazioso in den Holzbläsern eintritt, und etwas später, wo die Holzbläser fast scherzando das Thema in der Verkleinerung bringen. Mit einer kolossal anwachsenden Steigerung schließt das Stück.

Variation 11. Andante con moto, C, Edur.

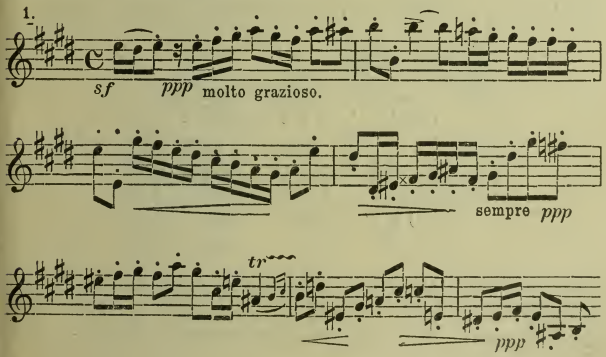
Eine feinveräftelte freie Phantasie, die ihren Anspruch auf den Namen Variation nur darauf gründen kann, daß die ersten

zwei Takte des Themas oft aus den eng verschlungenen Stimmen hervorklingen. Das Hauptmotiv weist wieder den absteigenden Gang auf, wie fast alle Motive dieser Variationen. Wenigstens die Linie des Themas ist also meistens beibehalten. Das Stück beginnt dialogartig: Phrasen der Holzbläser **solo**, der Solovioline, des Horns, einander ablösend; dann treten zum ersten Mal in allen Holzbläsern die zwei Takte des Themas deutlich hervor, wiederum abgelöst von einer dialogisierenden Gruppe, die diesmal drängender, intensiver wirkt. In ähnlicher Abwechslung geht es weiter. Gegen den Schluß hin, beim **Più lento**, hört man zwei Thematakte in den Bässen, darüber eine neue breite, ausdrucksvolle Tenormelodie der Violoncelli, Hörner, in der Höhe ein Filigran der Geigen und Bratschen. Nun wird das Tempo noch langsamer, beim **Largo** schwebt das Themabruchstück ganz zart aus der höchsten Höhe der Geigen herab, auf einem weich wogenden Untergrund der geteilten Streicher. Ganz zart verklingt das Stück in der Höhe.

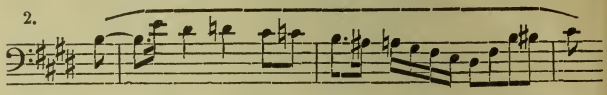
Unmittelbar darauf setzt das Finale ein, die

Fuge, Allegro moderato, C, E dur.

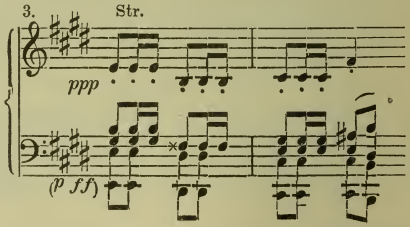
Von der Höhe nach der Tiefe zu setzen die Stimmen mit dem zierlichen, fein gemeißelten Thema ein:



Der ganze erste Teil, der sich mit der ausgiebigen Verarbeitung dieses Themas beschäftigt, ist durchaus pp gehalten. Nach geraumer Zeit tritt ein kontrastierendes Gegenthema ein, das die schon von früher bekannte, an das Variationenthema gemahnende, absteigende Skalenfigur enthält:

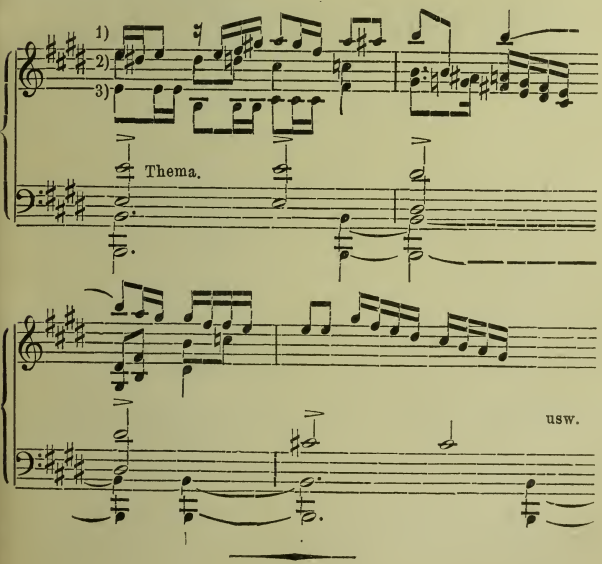


Nr. 1 u. 2 werden mannigfach verknüpft. Ganz langsam wächst die Tonstärke. Forte ist erreicht an der Stelle, wo die Hörner Nr. 2 marcato blasen, gegen Nr. 1 in Violinen und Bratschen. Wieder Herabsinken zum pp. Nr. 2 erscheint jetzt umgekehrt, das heißt chromatisch auf-, anstatt absteigend. Zwischenspiele über thematisches Material sind an mehreren Stellen eingelegt. Im zweiten Teil häufen sich die Engführungen, die sich jedoch zumeist auf die ersten drei Takte des Fugenthemas beschränken. Ganz leise melden sich auch schon die ersten Takte des Variationenthemas in der Urgestalt, an mehreren exponierten Stellen, wo sie kaum zu überhören sind, in Verbindung mit einem staccato-Motiv, das im weiteren Verlauf der Fuge eine Rolle spielt, auch schon in der 4. Variation gebracht wurde:



Diese kleine Fanfare (Nr. 3) beherrscht in Verbindung mit Nr. 1 den nächsten Abschnitt, der weit gesteigert zum ff anwächst, dann schnell abschwillt. Eine langsamere Episode folgt: Meno mosso.

Zunächst wird Nr. 2 von den Holzbläsern in Engführungen verarbeitet, immer pp. Bald mischen sich die Streicher ein. Nach einem langsamen crescendo tritt eine Kombination von Nr. 2 und 3 ein. Beim ff kommt das Hauptthema Nr. 1 hinzu, so daß nun (nach Art einer Tripelfuge) Nr. 1, 2, 3 in mannigfachen Kombinationen durchgeführt werden. Unaufhörlich steigert sich die Klangfülle während der immer wechselnden Eintritte dieser 3 Motive zugleich. Schließlich erscheint beim fff nach breitem ritardando das Variationenthema in der Vergrößerung (in Posaunen und Tuba). Diese Vereinigung der vier Motive, (Nr. 1, 2, 3 und Thema) über dem Orgelpunkt H ist die imposante Krönung des reichen und weiten Fugenbaues. In majestätischer Breite klingt das Werk grandios aus. Eine Skizze dieser Kombination folgt hier, der Übersichtlichkeit halber mit Auslassung aller Füllnoten:



Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. 5. Konzertfähr. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a) — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Haydn, Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587). — d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (51[illegible]. — Klavierkonzert, Es dur (593). A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klenge] (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade [Leichtentritt] (628). Variationen und Fuge [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade u. Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe in As dur. [Spiro] (629/30 Preis 30 Pf. — Messe in Es dur [Spiro] (632/33, Preis 30 Pfg.).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" [Klenge] Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godole [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (55[illegible]. — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (58[illegible]. — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Preis 30 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 632/33

780.8
B74m2
v.632-33

Kleiner Konzertführer

Franz Schubert

Messe in Es dur

(Friedrich Spiro)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Messe in Es dur

von

Franz Schubert

Kleiner Konzertführer

von

Friedrich Spiro

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

NEW YORK BRANCH

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten

780,8
B74 m2
T. 632-33.

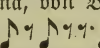
Schuberts Messe in Es dur.

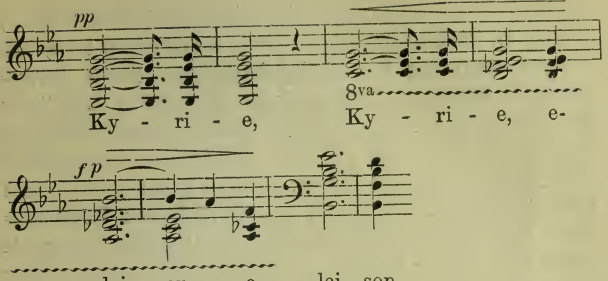
Für gemischten Chor, Soloquartett, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Paar Pauken und Streichorchester.

Von den sechs großen Messen, die Schubert auf den lateinischen Text der katholischen Liturgie geschrieben hat, ist die in Es-dur die späteste. Er schrieb sie wenige Monate vor seinem Tode, im Sommer jenes Jahres 1828, dessen erdrückend reicher Inhalt fast die Vorstellung wachrufen könnte, als hätte der Gottbegnadete seinen tragischen Tod vorausgeahnt und daher in letzter Stunde noch möglichst Vieles aus der unermeßlichen Ideenwelt seines Inneren zu Papier bringen wollen. Und doch wäre diese Vorstellung irrig: ganz unerwartet überfiel ihn Anfang September die tückische Krankheit, raffte ihn im November das Nervenfieber dahin; und wenn in den letzten Monaten vorher außer der großen Es dur-Messe noch solche Kolosse wie die C dur-Sinfonie, das Streichquintett, die vierhändige F moll-Phantasie, die drei letzten Klaviersonaten, das Chorwerk „Mirjams Siegesgesang" und unzählige Lieder, darunter der Schwanengesang entstanden, so war es eben die Überfülle des Stoffes, die dieses fieberhaft arbeitende Gehirn durchglühte und den unvergleichlichen Organismus sprengen half, indem sie mit elementarer Wucht zur Eruption drängte. — Keines jener Werke zeigt eine Spur von Eile; ja, so ungern man bei dem

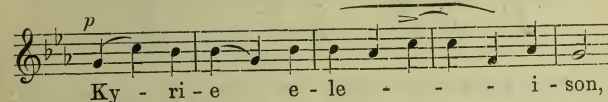
Übermenschen materielle Begriffe anwendet, so muß es doch gesagt sein: die artistische Arbeit entspricht genau der mystischen Inspiration; und wenn man diese gern mit der Unverantwortlichkeit des Genies abfertigt, so zeigt jene, daß die bewußte Tätigkeit des Menschen ebenso stark war wie die unfaßliche der Muse. Speziell die Messe in Es dur zeigt eine solche Intensität der Arbeit, als hätte der Unerschöpfliche, dem man so häufig Mangel an Selbstzucht vorwarf, stellenweise ein eklatantes specimen eruditionis liefern wollen. Diese Messe ist neben der in As dur die umfangreichste, die er geschrieben hat; nur wenige Jahre trennen die beiden Werke, aber während er sich dort mehr in naiver Weise seinem poetischen Trieb überließ, hat er hier die Bauglieder mit reifer Energie zusammengefügt und mit peinlicher Sorgfalt behauen. In die Zwischenzeit fällt das Erscheinen von Beethovens Missa solemnis, die Schubert jedoch nicht kennen lernen konnte; es ist nicht abzusehen, welche Wirkung ihr Studium auf seine Kunst ausgeübt haben würde — in Sinfonien und Kammermusiken hat er ja bewiesen, daß er Beethovens Geist im Tiefsten zu erfassen und mit seiner eigenen Art in idealer Durchdringung zu verschmelzen wußte.

Die Messe besteht aus den üblichen sechs unabhängigen, bei der Aufführung auch äußerlich durch kurze Pausen von einander zu scheidenden Sätzen.

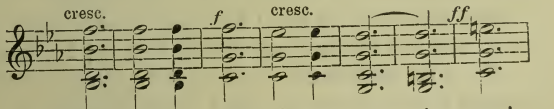
I. Das Kyrie ist der einfachste Satz des ganzen Werkes, der einzige, der sich in ungestörter Homophonie bewegt. Er tritt diskret auf, will nur Introduktion sein. Im leichten $^3/_4$-Takt fließt er andante con moto quasi allegretto dahin; sein erstes Thema, von Bläsern kurz vorausgenommen, von dem Rhythmus  der Streicher schattenhaft belebt, beruht auf den natürlichsten Akkorden, die jedoch in den kleinen Alterationen des 5. und 6. Taktes sowie in ihrer Dynamik bereits die nervöse Schubertische Eigenart, das feminine Element seines Wesens verraten:



Sofort schließt sich, wieder von 4 Bläsertakten vorausgenommen, von Geigenfiguren lieblich umspielt, der zweite Gedanke an, der nach dem gemessen-harmonischen Charakter des ersten mehr den fließend-melodischen bekundet:

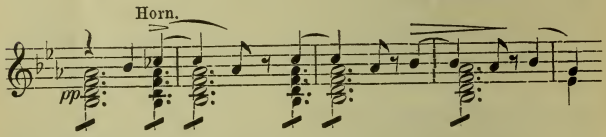


Die Weiterführung dieser beiden Gedanken innerhalb weniger Takte mit weicher Modulation nach F und vorläufigem Abschluß in B dur bildet das Hauptglied. Als Mittelglied schließt sich unmittelbar das Christe an; es ertönt rein harmonisch, hell, von vibrierenden Triolen der Geigen und ruhig schreitenden Synkopen der Bässe begleitet, von Bläsern mit zunehmender Ausgiebigkeit unterstützt:



Der kräftige Einsatz, die kecke Modulation nach C dur, die muntere Begleitung, das alles hat nichts mit dem Begriffe

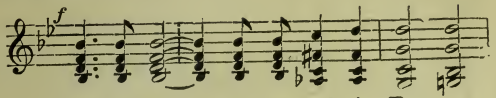
des Erbarmens zu tun; hier wird kein Bittgefühl ausgemalt, sondern in frischem Musizieren einer allgemeinen, durch den heiteren Charakter der römisch-katholischen Kirche hervorgerufenen Stimmung Luft gemacht. So geht es in weiterer Steigerung nach D dur, bis das Gemüt plötzlich leise zusammenzuschrecken, sich auf seine Pflicht und die Heiligkeit des Ortes zu besinnen scheint: eleison! rufen p auf einem Ton die Frauen, wunderbar von D nach dem Dominantakkord von Es dur zurückführend; eleison! antworten pp die Männer auf dieser Dominante, während die Seufzer einer inneren Stimme geheimnisvoll in ihren Akkord hineintönen:



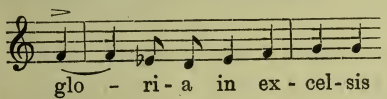
Damit ist das zarte Kyrie des Anfangs wiedergewonnen; sein Nebengedanke wird diesmal weiter ausgesponnen, zuletzt über einen langen Orgelpunkt in kunstreicher Windung. Vor und nach dieser Episode, in der die Polyphonie der späteren Sätze bereits ihre Löwenklaue zu zeigen scheint, ertönen wieder die Seufzer des Waldhorns; beidemal leiten sie zu dem Haupt-Kyrie in As dur über, dem in aufflammendem Kraftmoment Ces dur entgegentritt. Der Kontrast, wie der weiche Rückgang zum Quartsextakkord von Es dur, erschien im Jahre 1828 noch als kühn; heut gilt er als kindlich, doch steht er auch für das moderne Gefühl noch auf der scharfen Grenzlinie, wo individuelle Leidenschaftlichkeit und absolute Schönheit zusammentreffen. Nach dieser Beruhigung wird das chromatische Seufzen des Hornes zum diatonischen Versöhnungshauch; die Geigenfiguren verstummen, und in einem letzten rhythmenlosen eleison ersterben Orchester und Chor.

II. Das Gloria besteht aus vier abgerundeten Sätzen, die, jeder eine Einheit für sich, durch ihre Verknüpfung eine höhere, wohl darf man sagen: symphonische Einheit bilden.

1. Allegro moderato e maestoso, C. Ohne Einleitung, ohne Begleitung setzt der Chor fest und gleichsam programmatisch ein:

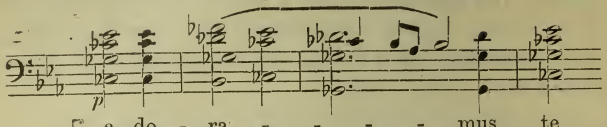


Erst im vierten Takt antwortet das Orchester mit einem kräftigen, von aufwärts eilenden Violinarpeggien entzündeten Tuttischlag. Schon der siebente Takt aber bringt eine Andeutung von Polyphonie, da er das Motiv

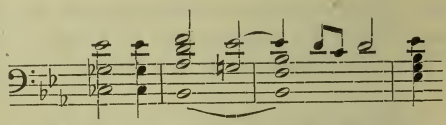


von mehreren Stimmen imitieren läßt; doch handelt sich's einstweilen nur um einen Moment, da der Gloria-Rhythmus sogleich alles in die harmonische Bahn zurücklenkt. Der Sopran beherrscht die gesungenen Akkorde durch melodische Wendungen, zart bei et in terra pax, kräftig bei laudamus te, benedicimus te, das die Töne des Eingangs-Gloria mitsamt seiner Orchesterantwort wiederholt, dann wieder flüsternd adoramus te, wobei die Dominante F von B dur überraschend erst nach Des dur (mit Saiten), dann nach d moll (mit Oboen und Posaunen) hinführt, als sollte das Gemüt seine Wärme nach allen Richtungen ausstrahlen. Auch eine Wiederaufnahme jenes kontrapunktierten Gloria-Taktes, hier auf glorificamus te, wird schnell von den Akkordmassen verschlungen, denen jenes Geigenarpeggio, hier erweitert und zwischen erste und zweite Violinen verteilt, noch zu Hilfe

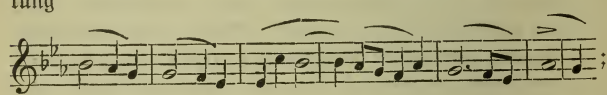
kommt. Sie führen die Lobpreisung durch die Dreiklänge von B dur, g moll, Es dur zu einem schrillen Ces dur:



antwortet leise der Chor; dann noch ein Ces dur-Blitz mit Violinarpeggio und Gloria-Rhythmus, und das Bläserquartett antwortet, nach Es dur einlenkend, mit demselben Melos, gewissermaßen einem stillen adoramus:

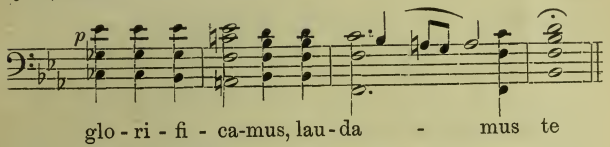


Damit schließt der Vordersatz dieses Teiles; der Seitensatz tritt mit einer neuen Melodie ein, deren Variationen ihn ganz ausfüllen. Sie tritt nur im Orchester auf, zuerst in Klarinetten und Fagotten mit Pizzicatobegleitung

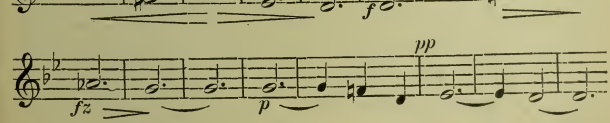


als zweite Hälfte folgt dann die fast unveränderte Übertragung nach C moll durch hohe Violoncelli. Dasselbe Spiel wiederholt sich dann in B dur und g moll, danach voller instrumentiert wieder in Es und c; der Seitensatz besteht also selber wieder aus Hauptsatz, Seitensatz und Hauptsatz nach dem Schema a—b—a. Derart sorgfältig gliederte Schubert jedes Stück und Stückchen seiner Architektur, frei in der Strenge, symmetrisch mit asymmetrischen Nuancen. — Während jener Melismen singt der Chor, teils vollzählig, teils nach Geschlech-

tern geordnet (entsprechend dem Farbenwechsel im Orchester), meist auf primären Dreiklängen das Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, wobei er nach den Anrufungen Domine Deus, rex coelestis — Deus pater omnipotens — Domine Jesu Christe — Fili unigenite jedesmal die eigentlichen Dankesworte Gratias agimus tibi fromm wiederholt. Mit seinem letzten Es-Dreiklang ist auch der Seitensatz zu Ende, und frisch setzt der Nachsatz ein, durch das Geigenarpeggio eingeleitet, dem Vordersatz in allem Wesentlichen gleich; nur an seinem äußersten Schlusse erwidert dem leisen Ces dur-adoramus des Chores nicht eine Ausweichung der Bläser nach Es, sondern die Rückkehr des Chores zur Haupttonart B:



2. Andante con moto, $^3/_4$. Düstere Empfindungen brechen herein; das schwere Geschütz der Posaunen, dem der ganze Streicherkomplex auf jede wuchtige Note erbebend antwortet, läßt ein Thema erdröhnen, das in seiner unerbittlichen Askese wohl nicht zufällig an ein mittelalterliches Dies irae erinnert:



Dahinein schmettert der Männerchor — im siebenten Takte, also gerade bei der chromatischen *ff*-Folge g—fis—g—as, setzt

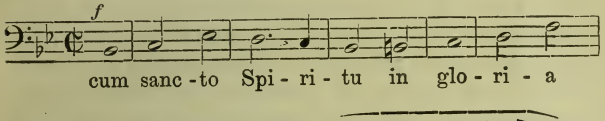
er ein — wild erregt, gleichsam atemlos keuchend, stoßweise in leeren Oktaven sein Domine Deus — agnus Dei — qui tollis — peccata mundi; während nur eine einzige Posaune mit einem Fagott jenes lange, leise, isolierte d hält, antwortet der gesamte Chor in weichen Akkorden sein doppeltes miserere nobis. Ob Schubert hier der Gegensatz von sündiger Welt und göttlicher Gnade vorgeschwebt hat? Man würde es unbedingt glauben, wenn nicht gerade auf die Worte peccata mundi der Männerchor und das Orchester in ihrer Wut nachließen; und doch soll man sich hüten, aus solchen Nuancen Schlüsse zu ziehen (etwa als ob jenes decrescendo ein Nachlassen der Sünde bedeute), da Schubert niemals Worte illustriert, sondern immer nur Empfindungen veranschaulicht. Jedenfalls hat ihn der seelische Kontrast, den er in jener g moll-Episode austobte, dermaßen gepackt, daß er ihm noch mehr Töne zu weihen das Bedürfnis empfand; er wiederholt das ganze Gebet noch dreimal: erst in c moll, wobei Alt und Tenor in den leeren Oktaven losstürmen, der weiche Schluß nach F moduliert; sodann in d moll mit Sopran-Baß-Oktaven und miserere-Schluß in G; endlich wieder in g moll mit Steigerung aller Mittel. Den Posaunen, die sonst von einzelnen, hier von allen Holzbläsern unterstützt werden, antworten hier nicht nur Streichertremoli, sondern auch fanatische Hornstöße, ja wo es geht, auch Trompeten und Pauken; den verzweifelten Rufen der Männer antworten Takt um Takt, rhythmisch gleich, doch melodisch sie überbietend, die Frauen; die chromatische Viertonfolge steigert sich dreimal selbst chromatisch — g fis g as — as g as a — a gis a b — und erzeugt somit ein ungeheures Drängen der Harmonie, das sich schließlich in einem Massenschrei, einem *fff*-Quartsextakkord Aller, einem letzten Unisono des gesamten Chores, mit schauerlicher Großartigkeit entlädt. Hier ist von Kontrasten, von Gnade und Erbarmen keine Rede mehr (auch nicht mehr von vierstimmigen Akkorden);

die furchtbare Aufregung allein beherrscht das Feld, man glaubt die rasende Menge von Tizians Assuntabild zu sehen.

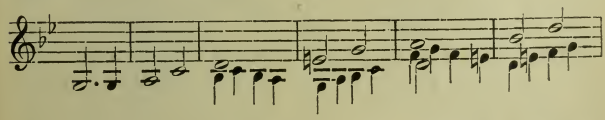
Nur wenige Augenblicke gibt das ermattende Zwischenspiel zum Atemholen Raum; dann führt ein leiser Saitenakkord mit kaum schwellendem Paukenwirbel zum ruhigen Anfange zurück.

3. Das Quoniam tu solus sanctus entspricht wieder genau dem Nachsatze des eigentlichen Gloria; der gedämpfte Abschluß, der dem hellen Ces dur folgt, führt diesmal zum F dur-Dreiklang und damit zum Finale in der Haupttonart.

4. Die Fuge (Moderato) eröffnet ihr weit gewölbtes Thema wie gewöhnlich in den Bässen

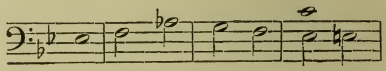


denen in gemessenen Abständen die übrigen Stimmen aufsteigend folgen. Wenn der Sopran seine Exposition beendet und der Baß zum zweitenmal auf seiner Grundnote eingesetzt hat, hebt sich deutlich eine Episode ab, in der die drei Oberstimmen einander auf kurze Distanz im Quintenintervalle folgen

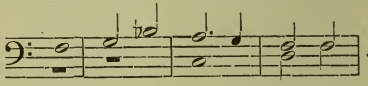


und sich nun aus Takt 7—8 des Hauptthemas ein anmutiges, durch periodische Paukenwirbel noch gehobenes Wechselspiel duettierender Frauensexten und Männerterzen entwickelt:

mit ihrem Abschluß (auf F) verstummen auch zum ersten Male die Bläser, um sich während des amen nur allmählich wieder einzufinden und für die folgende Es-Episode sogar die Streicher aus dem Felde zu schlagen. Mit diesen setzen die Posaunen wieder ein, und die Chorstimmen, wiederum nach Geschlechtern gruppiert, überhöhen einander nicht mehr im Verhältnis von Dominante und Tonica, sondern von Sext und Terz:



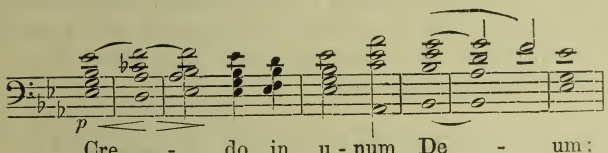
Das Thema ist, nebenbei bemerkt, wohl unbewußtes Zitat eines Bachschen Fugenthemas aus dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" (Fuge E dur). Die harmonischen Fortschreitungen werden kühner und wärmer, streifen so entfernte Tonarten wie Ges dur und a moll, bis mit der Engführung die Haupttonart und die Streichinstrumente wiederkehren



Die neue, bereits gewaltig gedrängte Entwicklung der Dinge, bei der es nicht ohne „Bedenklichkeiten" für die Scholastiker abgeht, macht bald auf vier kräftig geschlagenen Akkorden Halt, um unter dem Schutz einer breiten Fermate mit donnerndem Paukenwirbel einen Augenblick auszuruhen und neue Kraft zu schöpfen; dann zieht die Engführung ihre engsten Kreise, zunächst vorsichtig in den Bläsern, wobei, wie bei jedem neuen Einsatz, die Stimmen neu gruppiert werden, bald aber kräftiger in Chor und Saiten, bis Alles sich unter fröhlichen Fanfaren auf den geschlossenen Akkorden des letzten amen zusammenfindet. Die Harmonie hat wieder einmal den Kontrapunkt erlöst!

III. Das Credo besteht aus drei gewaltigen Sätzen, deren erster und dritter trotz aller Verschiedenheiten im Einzelnen dennoch Pendants bilden, schon wegen ihrer Gleichheit in Takt, Tonart und Haltung; der Mittelsatz, zarter organisiert, ist durch diese mächtigen Pfeiler gewissermaßen gegen die rauhe Außenwelt geschützt. Die Dreiteilung erfolgte jedoch nicht aus liturgischen oder religiösen Gründen, am wenigsten nach dem Gesichtspunkte, „Vater, Sohn und heiliger Geist", sondern wiederum rein nach Maßgabe der musikalischen Empfindung, die wohl zuweilen durch eine konkrete Vorstellung angeregt, aber nie durch sie geleitet oder gar durch den abstrakten Gedanken beherrscht wird; die Form im Ganzen, den Geist in jeder Einzelheit, so steht Schuberts ästhetische Vollkommenheit neben der ethischen Größe Beethovens.

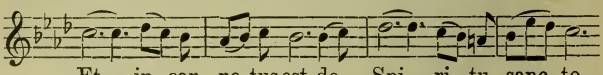
1. Moderato. Nach den Jubelfesten des Gloria hüllt sich die Seele in demütige Bescheidenheit. Ein kaum hörbarer zweitaktiger Paukenwirbel führt eine fast a capella gehaltene Erklärung des Chores ein (nur der Baß wird pizzicato markiert)



zwei melodische Bläsertakte runden sie ab. In dieser Weise folgen sich die kurzen Wendungen factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium; jeder Einschnitt wird durch die Bläser oder den Wirbel hervorgehoben. Bei Credo in unum Dominum Jesum Christum ergreifen die Streicher energisch das Eingangsthema, ihr Baß steigt dazu chromatisch in die Tiefe, die Chorstimmen beginnen einander zu imitieren; doch sogleich bei Credo in Filium Dei unigenitum gebietet der Paukenwirbel Schweigen und stellt die ursprüng-

liche Harmonieruhe wieder her. Bei et ex patre natum ante omnia saecula rafft sich der Chor wieder zu einer kleinen Polyphonie auf; vergeblich. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero bleiben primitive akkordische Ausrufe, pizzicato begleitet, harmonisch verbunden, nur von melismatischen Ansätzen der Oboen leicht verziert. Bei per quem omnia facta sunt wird die Polyphonie schon üppiger; doch unerbittlich schlägt die Pauke, die wie grollend ihre Stimme erhebt, alle diese turbulenten Regungen nieder. Gutwillig bleiben jetzt die Stimmen beisammen; das qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis bleibt von selbst im Anfangsstile, seiner Harmonik, seiner Farbe, ja im Bereiche seines Themas; und der verhüllte Paukendämon gibt seinen Segen dazu. Der Satz ist zu Ende.

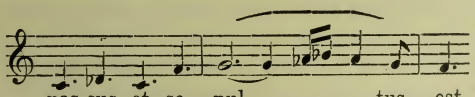
2. Andante, $^{12}/_{8}$. Aber so kann es nicht weiter gehen. Die Seele lechzt nach Befreiung vom Dogma und findet sie im Gedanken an die Menschwerdung Christi. In völliger Naivetät ist diese dargestellt; die Violoncelle, liedmäßig von den übrigen Saiten begleitet, intonieren eine süße As dur-Kantilene, die ihnen nach vier Takten von einem Tenorsolisten abgenommen wird



etc.

Die Melodie ist zu „italienisch", als daß sie eine Durchführung im nordischen Sinne vertrüge, anderseits zu wonnig, um nur vorbeirauschen zu dürfen; eine mechanische Wiederholung aber läßt Schuberts Kunstsinn nicht zu. Er schuf sich spielend seinen eigenen Ausweg. Während ein zweiter Tenor den ersten, dann gar ein jugendheller Sopran den zweiten Tenor nach je acht Takten mit der Melodie ablöst, ergehen

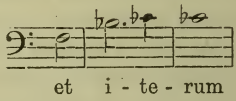
sich die abgelösten Stimmen in feinen Gegenfiguren, die sich unterordnen und anschmiegen, ohne doch der Selbständigkeit völlig zu entbehren; so entsteht ein graziöser dreistimmiger Kanon im einfachen Kontrapunkt, wie deren Schubert so viele geschaffen hat, den schönsten vielleicht (von Fidelios „Mir ist so wunderbar" inspiriert) im Benedictus der G dur-Messe. — Im Glaubensbekenntnis folgt auf die Geburt bekanntlich unmittelbar die Kreuzigung; dem Komponisten liegt dieser Kontrast günstiger als dem Theologen, und Schubert hebt ihn hervor, indem er bei crucifixus etiam sub Pontio Pilato schroff die Finsternis hereinbrechen läßt. Den lichten Durmelodien der drei fröhlichen Solostimmen, dieser unverfälschten Äußerung des Wienertums, folgen dumpfe Mollakkorde des Chores, den schwebenden Achteln und schmeichelnden Harmonien des einträchtigen Orchesters erschauernde Rhythmen wechselnder Gruppen, dem schwelgerischen Wiegen in As dur ein qualvoll chromatisches Niederschreiten von as moll nach G dur, fis moll, f moll. In dieser Tonart steigert sich der Chor zu einem krampfhaften Schrei auf crucifixus in weitgespanntem Tuttiakkord, als wollt er den Weltenraum mit seinem Fluch erfüllen; dann bricht er erschüttert zusammen und stammelt das Begräbniswort im hinschwindenden dunklen Unisono:



Hier würde der Dramatiker einhalten; aber für Schubert steht das innere Gesetz der Schönheit über aller Gedankenlogik, und so geschieht das Unglaubliche: er manövriert mit einer liebenswürdigen Geste nach As dur zurück, wiederholt den letzten Teil des Kanons, wiederholt die Schauer des Crucifixus, nur diesmal mit Modulation von as nach A und b,

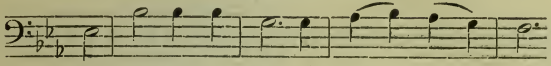
wiederholt den gellenden Schmerzensschrei und das Unisono des passus, jedoch in as moll, so daß Anfang und Schluß ineinandergreifen. Kein unbefangener Hörer wird von diesem scheinbaren Widersinn verletzt sein oder auch nur diesen Tribut an die Schönheit als ein Opfer empfinden; so ergreifend wirkt, im Vereine mit der Symmetrie der Formen, der in seiner Tragik befriedigende, durch das kurze Nachspiel völlig abgerundete Schluß.

3. Tempo I. Da läßt der Dämon wieder sein Grollen ertönen; der zweitaktige Paukenwirbel auf Es, diesmal rasch anschwellend, führt zu einem polyphonen Sätzchen et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dextram Patris; beim et iterum venturus est schließen sich die Stimmen, von dem kräftigen Rufe der Bässe



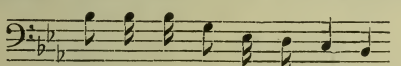
angefeuert, zu einheitlichen Akkorden zusammen, die sich bis zum Fortissimo des iudicare chromatisch steigern. Sonst ist von keiner Detailschilderung die Rede; die dogmatischen Sätze werden in Schönheit, aber auch in Eile erledigt. Der erneute Es-Wirbel führt zum Anfang des ersten Satzes zurück; mit geringen Varianten — hier einer ornamentalen Melodie der Holzbläser, hier einem imitierenden Einschiebsel auf die wenig musikfreundlichen Worte qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas — wird er thematisch und koloristisch wiederholt, so daß die ganze Behandlung des heiligen Geistes, von Credo in Spiritum bis Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, derjenigen Gottvaters beinahe gleicht. Musikalisch bildet dieses Zitat nur den Übergang zu der großen Fuge, die den Satz mächtig abschließt und selbst die As dur-Messe über-

bietet, in der sich Schubert mit einer Finalfuge (beim Gloria) begnügt hatte. Das neue Finale ist ähnlich gebaut wie das cum sancto Spiritu; das Thema



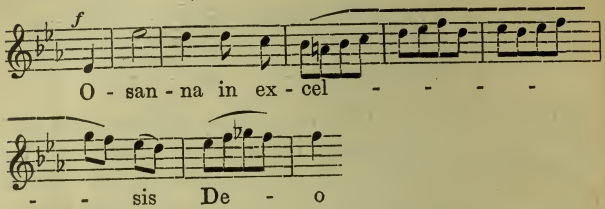
beginnt auch hier mit altherkömmlichen Schritten, auch hier erscheinen die dreistimmigen, die in Duette gespaltenen, die instrumentalen Episoden, die chromatischen Zwischenmotive (dort es d f e, hier b a as g), der Einschnitt nach vier Elementarakkorden, die sich drängenden Engführungen, die Orgelpunkte, die Tuttifermate kurz vor dem letzten Gange und natürlich der harmonisch erlösende Schluß; nur technisch ist durch doppelte Kontrapunkte, Umkehrungen, kanonische und a cappella-Partien noch manche Würze hinzugefügt, ohne daß je die Klangschönheit beeinträchtigt oder gar den Singstimmen Gewalt angetan würde. Es ist auch äußerlich die größte Fuge, die Schubert geschrieben hat; ihr Charakter ist der einer lebensfrohen Zuversicht.

IV. Das Sanctus beginnt mit dreimaligem Ausrufe des gewaltigen Wortes auf den fast unvermittelten Dreiklängen Es dur, h moll und g moll unter dem zitternden Rauschen des Orchesters; ein weiterer großer Terzenschritt abwärts führt zu dem majestätisch-furchtbaren es moll-Einsatz Dominus Deus Sabaoth. Ihm entgegnet in kurzer Imitation das



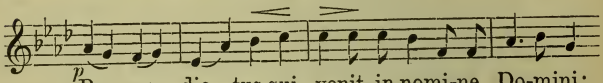
das im dritten Takte prachtvoll nach Ces dur, also wieder nach der Unterterz ausweicht und daselbst Halt macht; das Sanctus Dominus Deus Sabaoth wird wiederholt und das Pleni sunt coeli bei der Wiederaufnahme in kühnem Bogen

über Ges- nach Es dur zurückgeführt. Im Augenblicke, wo sich diese kraftvolle Miniaturſonate in ihren Grundakkord auflöſt, ſetzt der Tenor fröhlich mit ſeinem

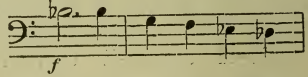


ein, das Chor und Orcheſter in kurzer Fuge durchführen; die knappe und ſtrenge Form vermag auch hier der Schubertiſchen Harmonienfreude keine Feſſeln anzulegen.

V. Im Andante des Benedictus waltet der Geiſt des Lieblichen, die Empfindung kindlicher Dankbarkeit. Die Saiten allein präludieren vier Takte lang, dann beginnt das Soloquartett im innigen As dur einmütig-akkordiſch:



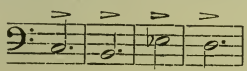
bald geſellt ſich eine Bläſergruppe dazu, die nach dem ſechszehntaktigen Hymnus der Einzelſtimmen in kurzem Zwiſchenſpiele nach B dur hinüberleitet, wo der Chor, ſofort wieder nach As einlenkend, zu einem polyphonen Mittelſatz auf



einſetzt. Doch nicht lange darf die Energie hier ſchalten; bald bemächtigt ſich das Soloquartett des neuen Themas, verarbeitet es in ſtillem Gewebe, zwingt den Chor in ſeine Kreiſe und kehrt unmerklich zu ſeiner erſten Melodie zurück,

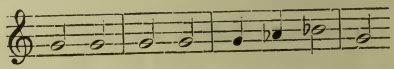
die es diesmal, noch weicher als vorher, dem Tenor anvertraut. So umwinden einander die beiden Gruppen in anmutigem Spiele, gleichmäßig, nie von der Haupttonart abschweifend, dem Symmetriengesetze gehorsam und dennoch frei bewegt. — Nach dem Benedictus wird, wie gewöhnlich, das Osanna wiederholt.

VI. Der letzte Satz besteht seinem Text entsprechend aus zwei Teilen, dem strengen Gebet um Erbarmen und der weichen Bitte um Frieden. Das düstere, an das Lied „der Doppelgänger" erinnernde Motiv, das mit wahrer de profundis-Stimmung das A g n u s D e i eröffnet und beherrscht,



(Bachs mystisches Thema der cis moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers"), wird sofort in doppelten Kontrapunkt genommen und mit einer Herbheit verarbeitet, die an den a moll-Satz des Gloria erinnert, ihn jedoch in der kunstreichen Arbeit wie in der gedrängten Kürze der Form noch übertrifft; was dort nur als Möglichkeit zugegeben werden konnte, ist hier Gewißheit, nämlich, daß der Gedanke an eine Welt voller Sünden den Künstler in jene schreckenvolle Phantasie versetzte, der er in schneidenden Akzenten, vielstimmigen Wirrnissen und wiederum wuchtigen Tuttischlägen Ausdruck verleiht. Hier wie dort entweicht sie, wenn dem qui tollis peccata mundi das wohltuende, von einem einzelnen Ton eingeläutete, ruhig harmonische miserere folgt. Natürlich wird das ganze Gebet mit seinem Kontrast in veränderter Tonart und Stimmenverteilung wiederholt; gänzlich neu aber ist, daß die dritte Aufnahme des Agnus Dei, in ihrer Polyphonie noch komplizierter, sich n i c h t ins miserere auflöst, sondern, an Schärfe allmählich nachlassend, auf dem Dominantdreiklang G mit langer Fermate wie in banger Sorge haften bleibt, und daß die Erlösung diesmal durch den

vorspiellosen Eintritt, des zweiten Teiles symbolisiert wird. Die Worte dona nobis pacem statt des erwarteten miserere wirken ebenso überraschend und befreiend wie die freundlichen Es dur-Dreiklänge statt des düster zerrissenen c moll. Das Thema



mit seinen gleichmäßigen Werten, seiner leicht welligen Violinbegleitung und seinen liebevoll grüßenden Echo-Antworten der Hörner, der Klarinetten, schließlich der vollen Bläsergruppen, atmet die milde Seligkeit und den stillen Glanz des Friedens; selbst als noch einmal dräuend das Schreckbild des Sündergedankens mit dem Agnus Dei-Fugato erscheint, wird es schnell durch den Friedensengel verscheucht. Für zerrissene Stimmungen und Stimmführungen ist in einem Schubertischen Schlusse kein Raum mehr; die Harmonie leuchtet rings umher, selbst wenn hier und da eine Einzelstimme wieder selbständige Regungen anzukündigen scheint; der Friede wird nicht mehr erfleht, er wird als allgegenwärtig, allumschlingend, als gewährt empfunden, und so hat Schubert in diesen innigen Wechselgesängen des Chores und Quartetts, diesen verhallenden Gesamtakkorden zugleich die Erwartung und die Erfüllung gestaltet: sein Friedenshymnus wird zum Dankgebet.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Engl. Ausg. (541a). — Saul [Heuß] (608/9. Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Haydn, Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3 A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klenge] (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade [Leichtentritt] (628). — Variationen und Fuge [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe in As dur. [Spiro] (629/30. Preis 30 Pf.). — Messe in Es dur [Spiro] (632/63. Preis 30 Pfg.).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goeths Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" [Klenge] Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godolera [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskind [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (585). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielenz] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

~ 10

Preis 20 Pf.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 634

780.8
B74m2
v.634

Kleiner Konzertführer

Anton Bruckner

Te Deum

(Alfred Heuß)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Te Deum

von

Anton Bruckner

Kleiner Konzertführer

von

Alfred Heuß

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 35th St.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.

180.8
B74 m2
f. 634

Te Deum

(für Chor, Soli und Orchester)

von

Anton Bruckner.

Über Bruckner im allgemeinen wie den geistlichen Vokalkomponisten großen Stils im besonderen sind die Akten noch keineswegs geschlossen. Hat man sich auch heute über die außerordentliche schöpferische Potenz Bruckners geeinigt, so erhebt sich immer überaus leicht die Frage, ob die schöpferische Kraft ein genügendes Äquivalent in der rein intellektuellen Veranlagung fand. Von allen großen Komponisten — und Größe wird man Bruckner nicht absprechen können — war Bruckner der in seiner Bildung bescheidenste, seine außermusikalischen und außerreligiösen Interessen waren fast beispiellos gering. Gerade im 19. Jahrhundert mit seinem Mendelssohn und Schumann, Wagner und Liszt steht Bruckner in seiner fast minimalen Allgemeinbildung einzig da. Dieses Manko bei der Kritik seiner Werke in Anschlag zu bringen, erscheint ebenso naheliegend wie wichtig. Aber man hat sich vorher doch darüber klar zu werden, inwieweit dieses Manko bei der Musik und speziell bei einem Musiker wie Bruckner in Betracht kommen kann. Bruckner besaß einen gesunden, sogar schlagfertigen Verstand, vor allem war er selbstverständlich ein tiefangelegter Mensch, den zwar die menschlichen Wissensgebiete nicht im geringsten berührten, der aber die unauflöslichen menschlichen Daseinsfragen ebenso mit sich herumtrug wie jeder tiefe und dabei auch allgemein gebildete Mensch. Kommen die letzten Fragen unseres Daseins zur Sprache, so reicht der wahrhaft Gebildete dem ahnungsvoll Naiven die

Hände, sie verstehen sich, ohne daß es der Sprache der Philosophie bedürfte. Das gilt auch für Bruckner; im Anschluß an die Lehren der katholischen Kirche war er sich in seiner Art über die letzten Dinge des menschlichen Daseins so klar wie nur irgend jemand, so daß in dieser Beziehung die Fragen der Allgemeinbildung wegfallen. Das ist es nicht allein: über diese Dinge konnte Bruckner auch sein subjektivstes Empfinden aussprechen, weil hier eben das Reinmenschliche in Betracht kommt. Stoffe, wie sie z. B. Liszt in seinen sinfonischen Dichtungen behandelte, wären bei Bruckner nicht nur undenkbar, sondern auch ein Unding gewesen, aber als Kirchenkomponist stand er auf felsenhartem Grund. Intellektuell braucht und kann hier gar nichts von Bruckner abgezogen zu werden; ist es doch sehr charakteristisch, daß er der letzte große Kirchenkomponist überhaupt ist.

In seinen Kirchenwerken ist Bruckner sogar ein ganz selten subjektiver Künstler und überrascht oft derart durch eine eigenartige Auffassung, wie man sie diesem bescheidenen Manne nicht leicht zutrauen würde, im Gegenteil eben der Meinung zuneigt, die so selbständige und absonderliche Auffassung sei die Folge von Bruckners geringer Bildung bei nicht genügend scharfer Kontrolle des Intellekts. Hier sei einzig auf das Vorhergesagte verwiesen. In keinem seiner Kirchenwerke tritt nun das subjektive Element schärfer und vor allem eigenartiger hervor wie in dem in den Jahren 1883/4 komponierten Te Deum. Diese wohl älteste Hymne der christlichen Kirche ist von den Komponisten immer als reiner Lobgesang aufgefaßt worden, wenn auch — schon im Interesse der Kontrastierung — Partien des Textes in dunklerer Färbung gegeben wurden. Bruckner aber wirft sich mit einer Art fatalistischer Leidenschaft auf die Seiten der Hymne, die eine Interpretierung in oft geradezu pessimistischem Sinne erlauben. Dabei untersucht er den Text mit einem unter den Komponisten des Te Deums geradezu einzigartigen Scharfsinn. Das sprechendste Beispiel hierfür ist das Aeterna fac, dessen Auffassung kurzweg als sinnlos gelten muß, wenn man Bruckners Textauffassung nicht voll und ganz begreift, seine

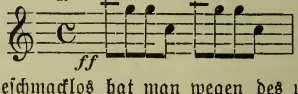
Absichten erklären kann. Bruckner muß bei Komposition dieses Werkes eine innerlich sehr schwere Zeit durchgemacht haben, eine Zeit mit Zweifeln, die bei diesem gläubigen Katholiken um so eigentümlicher anmuten könnte, wenn man sich eben nicht sagen müßte, daß ein tiefer Mensch in letzter Instanz innere Zwiespältigkeiten allein mit sich durchkämpfen muß. Der Eindruck von Bruckners Te Deum ist denn auch offensichtlich etwas zwiespältig, von so enormer Gewalt die Stellen göttlichen Preisgesangs auch sind. In ihnen liegt trotz des oft dithyrambischen Schwunges ein heiliger, fast unnahbarer Ernst von einer Objektivität, die dann eben die rein subjektiven Partien um so stärker hervortreten läßt.

Maßgebend für den Charakter des Werkes ist schon die ganze Disposition. Bruckner gliedert wie andere Komponisten in mehrere Sätze, aber derart selbständig und so offensichtlich nach einem rein geistigen Plan, daß man vom bloß musikalischen Standpunkt gegen seine Gliederung Bedenken haben kann. Der ausgedehnteste Satz ist der erste, der die größere Hälfte des Textes behandelt und bis zu: Te ergo quaesumus reicht. In der Ausdehnung weichen nun besonders die beiden folgenden Sätze stark von dem ersten ab, so daß besonders der zweite, der die Worte: Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari behandelt, in seiner fragmentarischen Kürze sich fast nur wie eine, allerdings ganz gewaltige Interjektion ausnimmt. Und doch lassen sich für die ganze Disposition Gründe sehr genau angeben. Alles, was zu den überirdischen Lobpreisungen gehört, oder noch einfacher ausgedrückt, was himmlisch ist, wird zusammengefaßt, daher der lange erste Satz. Sobald von den Menschen die Rede ist, zum ersten Mal eben bei: Te ergo quaesumus, wird ein neuer Abschnitt begonnen; der Worte hiezu sind wenige, da gleich mit: Aeterna fac wieder ewige Vorstellungen geweckt werden, die indessen rasch wieder abbrechen und bei Salvum fac populum wieder auf die Erde führen. So liegt schon in der Disposition die Gegenüberstellung von Himmel und Erde, von Gott und Menschheit, von Ewigkeit und

irdischer Vergänglichkeit des schärfsten ausgedrückt; die Hauptaufgabe einer Analyse des Werkes hat auch in erster Linie darin zu bestehen, des näheren zu zeigen, wie Bruckner diesen Gegensatz musikalisch wiedergegeben hat.

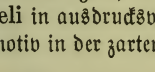
Das Werk setzt gleich in ganz gewaltig dithyrambischer Weise ein. Man hat das Gefühl, als werde man mit unbezwinglicher Macht gleichsam in Höhe gehoben, die alles irdische tief unter sich lasse. Es ist ganz unverkennbar, daß Bruckner gleich beim Anfang mit einer ungeheuren Phantasievorstellung arbeitet und in überirdische Höhen versetzen will, wo die himmlischen Heerscharen ihr gewaltiges Preislied zu Ehren der Majestät Gottes singen.*)

Bruckner fängt gleich mit dem großartigsten an, was er uns zu zeigen hat, und diesen Anfang hat er auch in dem Werk nicht mehr übertroffen. Künstlerisch wäre eine derartige Anlage unklug und nicht zu billigen, wenn eben Bruckner nichts anderes im Sinne gehabt hätte, als lediglich ein überwältigendes Te Deum zu schreiben. Da er von andern Gesichtspunkten ausging, so konnte und durfte er das Gesetz der künstlerischen Steigerung von einer andern Seite aufgreifen. Das Überweltliche, göttlich Rätselhafte, Ewige und von allem Anfang Dagewesene gibt Bruckner wie auch andere Komponisten mit leeren Quinten, aber mit welcher Kraftentfaltung. Während die ganzen Bläser den C dur-Akkord ohne Terz aushalten, intoniert das ganze Streichorchester die Figur:



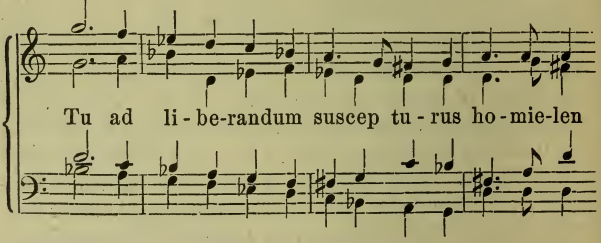
*) Überaus geschmacklos hat man wegen des urwüchsiig gewaltigen Anfanges dieses Werk das „Bauern-Te Deum" genannt, auf welche Bezeichnung sich die Erfinder gewiß nicht weniges einbilden. Daß in der Musik immer die abgeschmacktesten Namengebungen bekannt werden müssen! „Mondscheinsonate", „Gartenarie" oder gar „Buchbinderarie", wer zählt den Unfug auf, der auf diesem Gebiete nicht getrieben worden ist. Wenn Bruckner etwas ganz Außerordentliches will und dabei urwüchsig ist, da denkt man bei ihm immer gleich an Bauern!

die in ihrer mächtigen, unabänderlichen Bewegung gleichsam an die göttliche Kraft erinnert, die die Welt in ihren Angeln hält. Diese Figur spielt während des ganzen Werkes eine entscheidende Rolle, von ihr geht gleichsam alles aus, und so wird sie in der verschiedensten Art verwendet. Dieser dithyrambische Anfang versinnbildlicht die Anrufung Gottes von seiten der ganzen Welt; sobald im Text spezielle Ausdrücke auftreten, geht die Komposition mit einer oft geradezu kindlich rührenden Freude ihnen nach. So singen dann gleich Soli, d. h. einzelne Engel, das **Tibi omnes angeli** in ausdrucksvollen Melodien, begleitet von dem Gotteskraftmotiv in der zarten Umdeutung:



Bei dem Gesang der Cherubim und Seraphim greift Bruckner zu noch immaterielleren Mitteln, zu einem **a cappella**-Sätzchen, an dem sich, wohl als Anspielung auf die Dreieinigkeit, nur drei Stimmen, Sopran, Alt und Tenor, beteiligen dürfen. Das **Sanctus** erschauert zuerst — mit ganz ähnlichen Mitteln, wie sie Liszt aufbrachte — in heiligster Andacht bei fortwährendem Erklingen des Gotteskraftmotivs in pp, doch wächst sich das Ganze bald wieder zu dem Dithyrambus des Anfanges aus. Der folgenden Worte entledigt sich Bruckner nun in rascher geschlossener Reihe, ohne einen Begriff besonders hervorzuheben. Alles ist in die Wogen überirdischer Kraft getaucht; die Mittel sind dabei vorzugsweise harmonischer Art. Ohne geringste Modulation werden entfernte Dreiklangsakkorde nebeneinandergesetzt, wie es in der neueren Musik vor allem Liszt getan hat. Diese Mittel sind altvenetianisch, schon die beiden großen Gabrieli haben mit ihnen als Erste zu Ende des 16. Jahrhunderts gewaltige Wirkungen erzielt. Händel und Beethoven (besonders im Schlußchor der 9. Sinfonie) und dann vor allem Liszt liegt dieses Prinzip ebenfalls nahe; es sind immer Meister, die mit einem großen Phantasieapparat

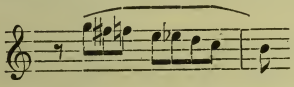
arbeiten. Charakteristisch für Bruckners Werk ist hier die terzlose Behandlung, die konsequent da angewendet ist, wo es sich um Gott allein handelt. Erst bei **patrem immensae majestatis** gibt es wieder einen Halt voll schauernder Andacht, die Stimmen psalmodieren im Einklang diese Worte bis **Tu Rex gloriae, Christe**, wo wieder die vorherige Musik in Kraft tritt. Aber nur für einen Augenblick. Mit dem Wort **Christe** tritt ein neues Moment auf, das menschliche. Christus ist der Vermittler zwischen Gott und der Menschheit, und die Komponisten sowohl katholischer wie protestantischer Abstammung fassen dieses Verhältnis in ganz gleicher Weise auf. Sobald von Christus die Rede ist, werden sie sofort persönlich, ihr rein individuell persönliches Fühlen tritt in Kraft. Gern wird dabei zum Symbolismus gegriffen, wie es auch hier der Fall ist. Zum ersten Male bei **Christus** und **filius** treten volle, „menschliche" Harmonien auf, als Unterschied zu dem terzlosen Walten Gottes. Gleich die erste zusammenhängende Phrase, die von Jesus handelt, trägt deshalb auch ein anderes Gesicht: *)



Das sind ganz andere Töne, und um den Unterschied noch deutlicher zu machen, hat Bruckner das Gottesmotiv schweigen lassen. Aber hinter dieser wie ein langer Seufzer klingenden

*) Man wird nicht behaupten können, daß der Chorsatz als solcher hier und auch an anderen Stellen besonders schön wäre. Hierin lag Bruckners Stärke nicht gerade.

Phrase steckt noch eine besondere Absicht; ihr allmähliches Hinuntersteigen deutet nichts anderes an, als daß Christus vom Himmel heruntergestiegen ist, um uns zu befreien (liberare). In dieser sinnbildlichen Darstellung berühren sich fast alle Komponisten lange vor Bach bis auf unsere Zeit, und es liegt nur an den Hörern, wenn sie diese Sprache nicht verstehen. Es gibt feststehende gedankliche Begriffe in der Musik, wie sie die großen Meister ausgebildet haben, die so deutlich sind wie die Wortsprache. Gerade auch Bruckner verwendet derartige absteigende Tonfolgen in diesem Werke öfters in ganz gleichem Sinne. Wenn zu den Worten aperuisti (Du hast geöffnet) Flöten und Oboen:

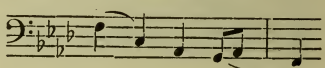


intonieren, so will mit diesem schmerzlich angehauchten Gang ausgedrückt sein, daß Jesus niedersteigen und für die Menschheit leiden mußte, um ihr den Himmel zu öffnen. So ist dieser ganze Abschnitt, bei dem Bruckner besonders gerne verweilt, rein menschlich ausgefallen; denn wenn es heißt, Christi Erdenwallen zu schildern, da geht allen echten Komponisten gleichsam das Herz auf. Wunderbar ist es bei Bruckners Schilderung, wie das Gotteskraftmotiv ganz still die Jesusmusik begleitet, gleichsam den göttlichen Heiligenschein über Jesus wirft. Als dann bei: Tu ad dexteram Dei sedes Jesus als Herrscher auftritt, setzt selbstverständlich wieder die „göttliche" Musik ein, handelt es sich doch jetzt um die Wesensgleichheit Christi mit Gott. Doch ist dieser Schluß von fast lakonischer Kürze; die „menschliche" Jesuspartie überwiegt in der Erinnerung den letzten Eindruck.

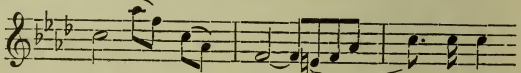
Für Te ergo quaesumus hat nun Bruckner einen besonderen Satz geschrieben, weil es sich hier einzig um die Gefühle der Menschheit handelt. Es empfiehlt sich, bei einer Aufführung nach dem ersten Satze eine kurze, aber deutlich spürbare Pause eintreten zu lassen, damit der Zuhörer Zeit hat, Gefühl und

Phantasie auf ganz andere Dinge einzustellen. Der kurze Satz, der nachher eine teilweise Wiederholung erfährt, macht das im gemütlichen Sinne Schönste des Werkes aus, ist dabei aber mit so allerfeinsten Zügen ausgestattet, daß sein Studium noch einen ganz besonderen Genuß gewährt. Bruckner geht von der Vorstellung aus, daß die Menschheit auf das Heil, das sie erfleht und das ihr durch den Opfertod Jesu erfüllt wird, harrt. Von

hier aus sind die fortwährenden Achteltöne der Viola zu verstehen, die in uns das Gefühl von etwas Unaufhörlichem erregen. Unten in den Bässen liegt ein ebenfalls immer wiederkehrendes Motiv, das schwermütig niederhängt:



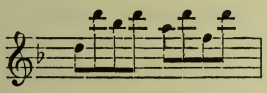
Daß Bruckner etwas Bestimmtes damit bezweckte, ist ganz selbstverständlich; seine fromme Phantasie sieht Jesus am Kreuze hängen; das Motiv ist, sobald man seine Bedeutung erkannt hat, geradezu sprechend. Ganz ähnlich arbeitete Bach, dessen Phantasie mit der Brucknerschen viel mehr Analogien aufweist, als man heute noch so gemeinhin annimmt. Und wie wunderbar paßt das Bild des Gekreuzigten in diesen Zusammenhang! Der Satz ist den Solisten übertragen, die kleinere Menschheit im Gegensatz zu der Allgemeinheit des ersten Satzes. Die Gesangslinien sind ebenso melodisch wie eindringlich. Welche Gefühlstiefe liegt in dem flehenden Rufe:



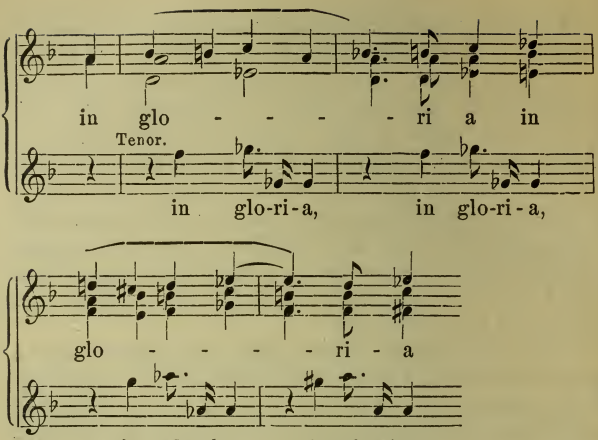
Bei **quos pretioso sanguine** sehen wir das Bild des Gekreuzigten nicht mehr; statt dessen führt eine Solovioline in glänzendem **E**dur, auch bei Bach die Tonart der göttlich milden Majestät, mit einem herrlichen Tonleitergang die Menschheit in den Himmel hinauf; bei **sanguine** wendet sich das Ganze

wieder nach Des dur, die Solovioline deutet mit einer herunter-steigenden Phrase ebenso fein Christi Niedersteigen vom Himmel an. Kein Komponist des 19. Jahrhunderts hat sich derart eine kindlich einfache Phantasie bewahrt wie Bruckner; man muß, um derartige Stellen in aller Reinheit zu finden, fast bis zu Bach zurückgreifen. Dort trifft man bis auf die Noten Ähnliches. In diesem Satze ist alles aufs Feinste durchdacht, dabei aber so wunderbar gegeben, wie es denn eben nur einem großen Musiker möglich ist. Wenn zum Schlusse die Posaunen ganz pp den F dur-Akkord intonieren — die Entwicklung ging von F moll nach F dur, von Nacht zu Licht — so tun wir gleichsam einen Blick in den offenen Himmel.

Dem kurzen Satz: **Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari** hat Bruckner ebenfalls wieder ein besonderes Stück gewidmet und zwar das in seiner ganzen Auffassung eigenartigste. Mit dem vorherigen Satz hat dieser kurze Allegro-Chorsatz nicht das Mindeste gemein, so gut er dem Sinn nach mit ihm verbunden hätte werden können. Eben an die Pforten des Himmels geführt, werden wir hier ohne weiteres buchstäblich von allen Höhen geworfen; denn es handelt um nichts anderes als um eine Darstellung des jüngsten Gerichts. Wie ein Sturmwind saust das Gotteskraftmotiv in der Umbildung:



vom gesamten Orchester gebracht, daher, die Singstimmen sind **unisono** oder in ganz engen Intervallen gehalten, als umklammerten sie sich in fürchterlich krampfhafter Angst. Das Ganze ist eine Musik des Entsetzens, das noch größer wird, wenn man an die unterlegten Worte denkt. Denn auf die ärgsten Angstschreie singen die Stimmen die Worte **in gloria**; die charakteristischste Stelle sei angegeben:



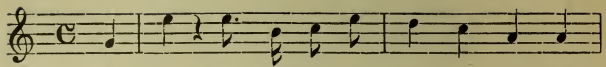
Wie hier die Singstimmen in fürchterlichster Angst in die Höhe treiben, dabei aufs engste miteinander verschlungen sind, der Tenor die gräßlichsten Schreie ausstößt (er kommt bis zum hohen b), das gibt ein Bild der vor dem jüngsten Gericht bis zur höchsten Verzweiflung geängstigten Menschheit von nicht dagewesener Prägnaz. Das Fürchterliche und meines Wissens in der gesamten Literatur einzig Dastehende liegt dabei noch besonders in den Worten. Die in der ungewissen Erwartung, ob sie verdammt werden oder nicht, stehenden Massen rufen oder schreien vielmehr **in gloria**; sie preisen in ihrer Vrzweiflung Gott, um sich zu retten. Die ganze Requiemliteratur weist oder kann vielmehr keine derartige Stelle aufweisen, weil hier der Schilderung des jüngsten Gerichts ganz andere Worte unterlegt sind. Wie kam aber der einfache Bruckner zu dieser in der gesamten Te Deum-Literatur unerhört neuen und kühnen Interpretierung des Textes? Und doch liegt sie nahe, sobald wir uns mit ihr bekannt machen. Bruckner sagt sich einzig: damit wir ewig werden, damit das Aeterna fac in Kraft treten kann, müssen wir

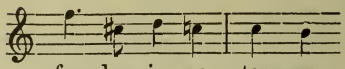
das jüngste Gericht bestanden haben. Das ist ebenso einfach wie genial. Tief mochte aber in dem hier wieder ganz und gar katholischen Bruckner der Glaube an das jüngste Gericht wach sein und ihn als einzigen von allen Te Deum-Komponisten zu seiner Auffassung gebracht haben.

Mit einem Halbschluß, bei vollständigem Schweigen der Instrumente, schließt der Satz fragentarisch ab; ob wir das jüngste Gericht bestehen werden, darüber läßt uns Bruckner im Unklaren.

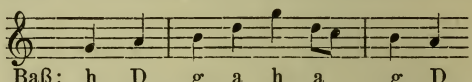
Das **Salvum fac** bringt zunächst eine sehr sinnreiche Wiederholung des: **Te ergo**; damit wir gerettet werden können, ist eben Jesus und sein Opfertod notwendig. Die Wiederholung des früheren Satzes auf den neuen Text geht bis zu: **Et rege eos**, die Bruckner in eine stille, reichlich kleinlaute Musik taucht. Nur durch Taktpausen und eine Fermate getrennt, setzt dann ohne weiteres mit der überwältigenden Musik des Anfangs der Abschnitt: **Per singulos dies** ein; denn wieder handelt es sich um eine Stelle, die rein „göttlich", als an Gott gerichtet, aufgefaßt werden kann. Kaum erscheinen die Menschheit angehende Worte mit **Dignare, Domine**, so wird die Musik sofort wieder stille, flehend oder kleinlaut, da und dort, wie bei **super nos**« voll ruhiger Ergebung; das Gotteskraftmotiv hört entweder ganz auf oder erscheint in Umbildung. Die Worte des Schlusses: **quem admoduum speravimus in te** denkt sich Bruckner direkt an Jesus gerichtet; erscheint doch das Gottesmotiv in der Jesusform. Doch spricht er keine eigentliche Zuversicht aus, so sehnsuchtsvoll die Sprache auch ist. Vielmehr klingt etwas wie Leiden durch oder vielmehr das Bewußtsein, daß Jesus durch Leiden uns die Mittel zu unserer Erlösung geben mußte. Die Pauke zittert bis zum Schluß.

Mit: **In te, Domine, speravi** beginnt Schlußsatz von ziemlich großer Ausdehnuug trotz der wenigen Worte; hat Bruckner doch gerade hier noch überaus viel zu sagen und innere Geständnisse zu machen. Mit froher Energie und Zuversicht setzt der Satz, zunächst beinahe **a cappella**, mit dem Thema ein:

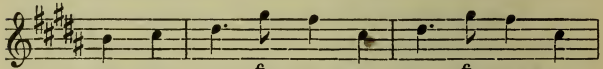


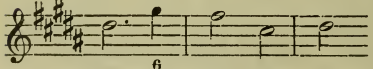


Derart bestimmte Töne hörten wir in dem ganzen Werk noch nie in dem Munde der Menschheit, wenn sie auch noch nichts eigentlich innerlich-Freudiges an sich haben. Bald erscheinen auch die Worte in anderer Beleuchtung, und zwar ist es ganz besonders auf: non confundar in aeternum abzusehen. Um diese kreist die Phantasie des Komponisten in erster Linie. Bedeutungsvoll ist ihre Fassung in der Form von Naturharmonien:



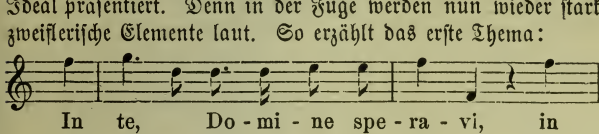
Das klingt wie ferne Himmelsspährenmusik, und wirklich scheinen wir uns dem Himmel zu nahen. Urplötzlich folgt nach diesen halbstill gehaltenen die mit vollstem Glanz sämtlicher Bläser erstrahlende Stelle:



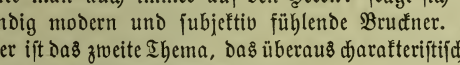


Das Thema hängt mit dem eben zitierten offenbar zusammen und hat auch als das eigentliche Himmelsthema nach Überwindung aller Erdennot zu gelten. Ist dies aber bereits der Fall?

Die nun einsetzende Doppelfuge belehrt darüber eines andern. Sie tritt nach dem H dur-Thema ganz unvermittelt in einer ganz andern Tonart (F dur, Dominante) ein, was noch klarer zeigt, daß jene H-dur-Stelle noch keine Wirklichkeit, sondern das ferne Ideal präsentiert. Denn in der Fuge werden nun wieder stark zweiflerische Elemente laut. So erzählt das erste Thema:

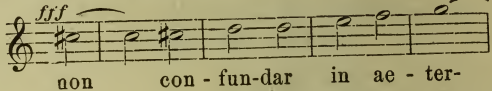


in seinem zweiten Teil mit seinen Seufzern von Anklagen; hoffte, vertraute man auch immer auf den Herrn? frägt sich der hier vollständig modern und subjektiv fühlende Bruckner. Zuversichtlicher ist das zweite Thema, das überaus charakteristisch, einige Bestandteile des Himmelsthemas enthält:



Die Fuge erlebt keine längere Entwicklung, als wollte damit gesagt sein, daß man auf diesem ernsten Wege der Entwicklung, d. h. menschlichen Suchens doch nicht zum Ziele gelange. Kleinlaut, mit bangen Rufen: **Domine** hört sie ganz plötzlich auf; die Instrumente ließen die Stimmen ebenfalls im Stich. Da stimmen, fast unhörbar, die Posaunen eine choralähnliche Melodie an (f moll), die Stimmen, erst wie gebannt, greifen sie dann in vierstimmigem Satze (As dur) auf, es herrscht auf einmal ein Zustand seliger Entrücktheit, und plötzlich steht nun die Himmelsmelodie in H dur vor uns, umgeben von dem Gotteskraftmotiv. Die Melodie liegt im Tenor des Chores, verstärkt durch Bläser. Dieser ganze Teil atmet eine in den piano-Partien weltentrückte Heiligkeit, das Wort: **in aeternum** tritt

in den Vordergrund. Aber selbst hier läßt Bruckner nicht außer Acht, mit welchen inneren Kämpfen das Erlangen der ewigen Seligkeit verbunden ist. Es sind Dissonanzen in diesen Partien, die fast das Herz zerreißen wollen. Und als fast unmittelbar von dem Schluß die Singstimmen unisono nochmals ein non confundar bringen und zwar in der schweren, mühsam in die Höhe dringenden Tonfolgen:



dann die Trompeten strahlende C dur-Fanfaren intonieren, die aber gleich eine scharfe Dissonanz (d e f g nebeneinader) erhalten, da ist es unzweifelhaft, daß Bruckner in diesen Stellen nochmals den Grundgedanken seines Te Deum zusammenfaßt und ausspricht, wie schwer, beinahe unmöglich es für den Menschen ist, vor Gott zu bestehen und das ewige Heil zu erlangen. Die paar letzten Takte setzen den Schluß des Werkes mit dem Anfang in Verbindung; doch klingt die Terz mit, und die Trompeten blasen ihre Fanfaren.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

I. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

I. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (Nr. 503). — Engl. Ausg. (503c). — Johannes-Passion (501). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C moll (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie, C moll (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D moll (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C moll (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D moll (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C moll (539).

Chopin, Klavierkonzert, E moll (590). — Klavierkonzert, F moll (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D moll (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533). — The Beatitudes. (Engl. Ausg.) (533c).

Glazunoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Engl. Ausg. (541a). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Haydn, Symph. Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade [Leichtentritt] (628). — Variationen und Fuge [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe in As dur. [Spiro] (629/30 Preis 30 Pf.) — Messe in Es dur [Spiro] (632/633 Preis 30 Pfg.).

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" [Klengel] Preis 30 Pf. (620/21).

Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561).

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — Das Liebesmahl der Apostel [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

reitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 635

780.8
B74m2
v.635

Kleiner Konzertführer

Bach

Magnificat

(Alfred Heuß)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Magnifikat

von

Johann Sebastian Bach.

Kleiner Konzertführer

von

Alfred Heuß.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

780.8
B 74 m2
v.1635

Bach, Magnifikat.

Magnificat anima mea Dominum: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Hochpreiset meine Seele den Herrn; und mein Geist frohlocket in Gott, meinem Heile.

Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Denn er hat angesehen die Niedrigkeit seiner Magd; siehe, von nun an werden mich seligpreisen alle Geschlechter.

Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen ejus.

Denn Großes tat an mir, der mächtig ist, und dessen Name heilig.

Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.

Und seine Barmherzigkeit währet von Geschlecht zu Geschlecht, denen, die ihn fürchten.

Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

Er übet Macht mit seinem Arm, er zerstreut die Stolzen nach seines Herzens Sinne.

Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.

Die Mächtigen stürzt er vom Thron und erhöhet die Niedrigen.

Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.

Die Hungernden erfüllt er mit Gütern und läßt die Reichen leer ausgehen.

Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae.	Angenommen hat er sich Israels, seines Knechtes, eingedenk seiner Barmherzigkeit.
Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham et semini ejus in saecula.	Wie er es unsern Vätern verheißen hat, Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.
Gloria patri et Filio et Spiritu sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.	Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

(St. Luc. 1, 46—55.)

Schon im Jahr 1811 im Druck durch Pölchau veröffentlicht — eine der ersten Veröffentlichungen von Vokalwerken Bachs überhaupt —, gehört das Magnificat zu den bekannteren Werken Bachs; doch konnte man die richtige Stellung erst dann zu ihm finden — wie übrigens zur hohen Messe ebenfalls —, als vor allem durch Spitta eine Aufklärung über die Verwendung von Kompositionen über lateinische (katholische) Texte im protestantischen Gottesdienst zu Bachs Zeit erfolgt war.

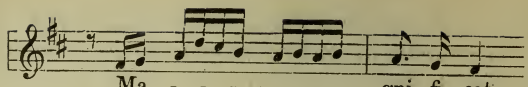
Der Text des Magnificat gehört zu den biblischen Hymnen und ist speziell der Lobgesang der Maria. Als solcher war er überaus beliebt, unzählig oft komponiert und drang auch in den protestantischen Kirchendienst. Sehr schön schreibt Kretzschmar (Führer II, 1, S. 373) über den poetischen Charakter der Hymne:

„Das Wunder der Engelserscheinung, aus welcher das Magnificat hervorgegangen, der Grundton schlichter kindlicher Demut in den Worten der durch die Verbindung so plötzlich zu unvergleichlichen Ehren berufenen Jungfrau machen diesen Lobgesang zu einem der eigentümlichsten und schönsten unter den

Hymnen aller Literaturen. Die musikalische Phantasie wird noch dazu durch den Reichtum anschaulicher zueinander kontrastierenden Einzelbilder in Bewegung gesetzt, welche der Lobgesang einfach zusammenstellt."

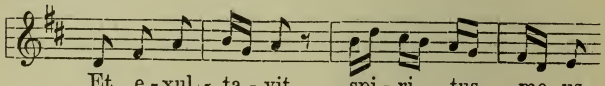
Nach Spitta fand die erste Aufführung des Werkes im Vespergottesdienst an Weihnachten 1723 statt. Damals hatte es außerdem einige, in erster Linie deutsche, besonders Choralzwischensätze, die aber Bach selbst in seiner späteren Partitur in den Anhang verwiesen hat, und die übrigens gar nicht mehr vollständig erhalten sind. Wie anderwärts war es auch in Leipzig Brauch, das Magnifikat, den Lobgesang der Maria, in lateinischer Sprache figuraliter, d. h. in kunstvoller Form, aufzuführen. Da vor der Predigt noch eine Kantate aufgeführt wurde, war Bach gezwungen, das Magnifikat möglichst knapp zu halten. Die Kürze der einzelnen Sätze gehört auch zu den wesentlichen Charaktereigentümlichkeiten dieses Werkes. Manche Sätze hätte Bach sicher viel breiter gehalten, wäre Gelegenheit gewesen, sich auch äußerlich auszudehnen. Gerade die Kürze macht das Werk aber noch im speziellen wertvoll.

Noch am ausführlichsten ist der Eingang über die erste Zeile des Magnifikat. Es ist gut möglich, daß Bach bei Komposition dieses Satzes „an das Wunder der Engelserscheinung" gedacht, allerdings unter dem Bilde, als ob sich der Himmel öffnete und in Heerscharen die Engel in den Preis des Herrn ausbrächen. Die wallenden, teilweise von oben herabsteigenden Figuren der Instrumente, die dem Satz sein Gepräge geben und die auch von den Singstimmen aufgegriffen werden, entsprechen in ihrem großartigen Durcheinander so recht einem Dithyrambus überweltlicher Art; selbst die Trompeten werden hineingerissen und müssen Figuren ausführen, die auch auf der früheren Trompete eine besondere Leistung gewesen sein müssen. Das ganze Festorchester Bachs (Trompeten, Flöten, Hoboen und Violinen) wirkt, in Gruppen geteilt, mit. In das Durcheinander von Koloraturen bringt die scharfe Betonung der drei letzten Silben von »magnificat« den wirksamsten Gegensatz:

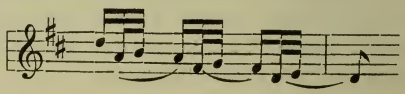


der im Verlaufe des Satzes, wenn er in allen fünf Stimmen (der Chorsatz weist zwei Soprane auf) gebracht wird, von ganz frappanter Wirkung ist. Orchester und Chor sind sich konzertierend gegenübergestellt; oft pausiert das Orchester, als wollte es zuhören, wie die drei Singstimmen, gleichsam die Menschen, zu loben verstehen; doch dann, als wären sie zufrieden, setzen sie mit ihrem ganzen Glanze ein. Sicher liegt in diesem Konzertieren viel Dramatisches, und ein Hauptgenuß des Satzes, dessen Themen an und für sich nicht eigenartig sind, besteht gerade darin, diesen Wetteifer zwischen Instrumenten und Singstimmen — Himmel und Erde — zu verfolgen.

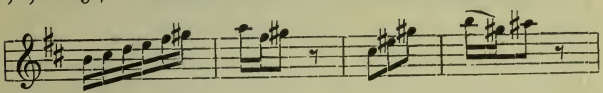
Die beiden folgenden Solosätze für Sopran — Bach ging hier wohl direkt von dem Marientext aus — führen seelisch in eine andere Welt, obwohl das »Et exultavit« eine direkte Fortsetzung des ersten Satzes ist. Der einzelne Mensch und Maria im besonderen lobt in ganz andern Tönen wie die Menge, nämlich still, doch um so inniger. Bach hat diesen Satz mit reizenden Zügen eines kindlichen Dankes ausgestattet. Schon das Gesangsthema mit einfachsten Harmonien und sofortiger Kadenzierung:



hat etwas stark Kindliches. Ähnlich wie bei manchen Freudenkantaten (z. B. „Erfreut auch ihr Herzen") gibt Bach diesen Gedanken noch einen kleinen Instrumentalgefährten mit, der in reizender Unschuld dahinflattert:

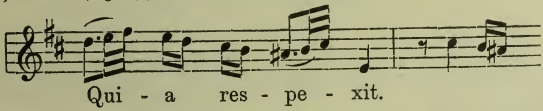


einmal sogar in dieser Gestalt in den Baß gerät. Es macht den Hauptreiz dieses Satzes aus, wie Bach allmählich aus dem intimen Ton herausgeht und der Charakter etwas Aufforderndes, Aktives erhält. Man sehe, welche Wendung das Thema durch hohe Lage, die H-moll-Tonart am Orchester bekommt:



Das ist in seinem Charakter etwas ganz anderes, thematisch aber das gleiche. Auch die Singstimme verläßt den kindlichen Ton und kehrt nicht mehr zu ihm zurück: es liegt Entwicklung in dem kurzen Stück.

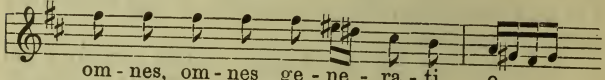
Den folgenden Satz für Sopran: »Quia respexit« hat man (Spitta) ein Madonnenbild genannt; die Bezeichnung könnte nicht schöner und treffender gewählt sein. Der Demut, Reinheit dieses von einer Oboe d'amore begleiteten Satzes läßt sich nicht viel, aus der neueren Musik vielleicht nichts entgegensetzen. Beinahe alles sagt schon der Themenanhang:



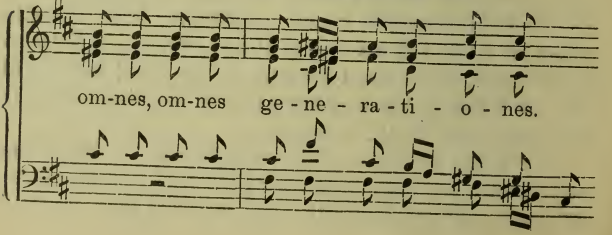
bei dem man aber daran denken möge, daß er eine entschiedene Ähnlichkeit mit dem des Schlußchors der Matthäuspassion „Wir setzen uns mit Tränen nieder" hat. Wir werden noch ein Beispiel finden, das darauf hinweist, wie Bach das Magnifikat zur Zeit der Matthäuspassion bewußt vorschwebte. Zum Schönsten gehört die Stelle »Ecce«. Es ist D-dur erreicht, mit kindlicher Freude spricht Maria ihren Hinweis auf sich aus; dazu spielt aber die Hoboe das Demutsthema: Auch als Himmelskönigin wird Maria ihre Demut bewahren.

Die Vision der Maria, daß alle Geschlechter sie seligpreisen werden, wird vor ihren Augen zur Tat. Auf »omnes generationes« tritt der Chor ein, und zwar mit einer geradezu

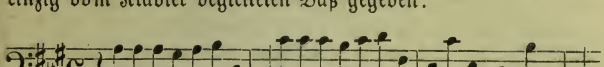
erschreckenden Gewalt. Seit langem gilt von diesem Chor und seinem Eintritt, daß es sich hier um eine der mächtigsten Phantasievorstellungen und musikalischen Leistungen Bachs überhaupt handelt. Robert Franz in seiner schönen Schrift über das Werk hat den grimmigen Völkerkampf für das Christentum dargestellt gefunden. Jedenfalls handelt es sich um ein Bild von Michelangeloartiger Gewalt und Wucht. Die Vorstellung eines unendlichen Menschenknäuels drängt sich ohne weiteres fast jedem Hörer auf. In dem Thema mit den Wiederholungen (das bekannteste Beispiel bietet Händel im „Messias") liegt schon ein ganzer Teil der Symbolik:



Wie die Stimmen gegeneinander getrieben werden, die Einsätze in unendlich scheinender Folge sich immer wiederholen, immer neue Generationen auftauchen, läßt sich nicht beschreiben. Das Kolossalste sind gegen den Schluß die Einsätze aller Stimmen auf cis, während die Instrumente wie gebannt aussetzen, nur ein paar Noten geben. Und dann, nach einer Fermate, taucht jene eigenartige Stelle auf, die, in Wehmut getaucht, einen Blick in Bachs „geniale, großartige Melancholie" (Kretzschmar) tun läßt; daß der Tod das Los aller Generationen ist, hat hier Bach inmitten dieses vor Leben überschäumenden Satzes aussprechen müssen. Es ist eine Stelle, die man auswendig wissen müßte, wie man viele Goethesche Verse kennt:



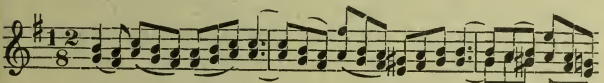
Die folgenden Worte »Quia fecit magna« sind einem einzig vom Klavier begleiteten Baß gegeben:



(Quia fecit mihi magna)

Das sehr männliche Thema gehört jenem Bach an, der erklärt, ein Bibelwort auslegt, wobei gern die beiden Stimmen kontrapunktisch behandelt werden. Der Charakter ist trotz aller deutlichen Sprache milde, verheißungsvoll. Das Heruntersteigen scheint ein Neigen, Danken vorzustellen.

In dem Duett für Alt und Tenor »Et misericordia« erhält die melancholische Stimmung von der Vergänglichkeit alles Irdischen gleichsam eine Fortsetzung. Das »a progenie in progenies« in der vorherigen Auffassung der Worte — Vergänglichkeit alles Irdischen — hat dem Satz seinen Charakter aufgedrückt, daher auch die etwas vorwärtsdrängende Bewegung, wie sie in dem $^{12}/_{8}$-Takt zum Ausdruck kommt:



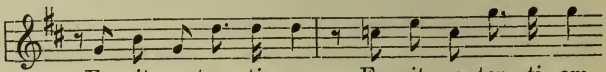
E_____Dis_____D_____Cis

Es ist sicher nicht zufällig, daß dieser Satz einige Ähnlichkeiten mit dem Eingangschor der Matthäuspassion (gleiche Takt- und Tonart, ebenso die Bewegung der Bässe) hat, wenn hier auch alles ganz gedämpft gehalten ist. Auch dort macht die Bewegung, das Vorwärtsdrängen ein charakteristisches Moment des Satzes aus*). Daß Bach das »Magnificat« damals in direkter Erinnerung hatte, sahen wir bereits. Man denke, um Bachs Auffassung des Textes zu erklären, nur an diesen selbst; Wehmut

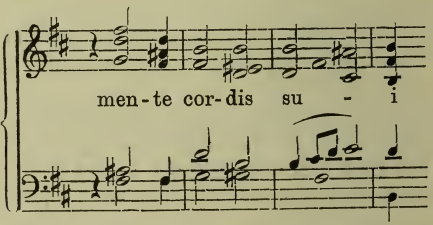
*) Vgl. des Verfassers Schrift: Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. 1909.

liegt nicht in ihm, eine dankerfüllte Musik läge näher. Kein Zweifel, Bach war es um die Tragik des ewigen Wechsels zu tun.

Der folgende Chorsatz »Fecit potentiam« wirft alle diese Empfindungen mit einem gewaltigen Ruck auf die Seite: Gott der Mächtigste aller Mächtigen. Der scharfe Rhythmus, der im Eingangssatz nur als Begleitmoment erscheint, wird hier zum Prinzip erhoben, wozu noch das weite Ausgreifen der Oktavenausdehnung kommt:



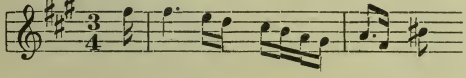
Die Instrumente treten hierzu in Gegenbewegung, der Baß hämmert eine grimmige, durch den ganzen Satz gehende Trotzfigur — von Güte, Milde findet sich hier keine Spur. Die Koloraturen auf »potentiam« jagen mehr wie in Furcht daher, als daß sie freier Ausdruck sind, und man erstaunt eigentlich nicht, wenn zum Schluß das »dispersit superbos« mit einer zermalmenden Wucht herauskommt, der alles vorhergehende, das gleichsam nur eine Vorbereitung war, überbietet. Dann eine Generalpause, und tiefernst, mit einem rätselhaften übermäßigen Dreiklang setzt adagio das »mente cordis« ein, mit breitesten Akkordfolgen:



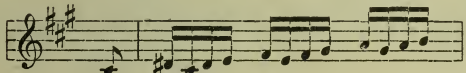
zuletzt mit dem feierlichen Glanz der Trompeten: in majestätischer, unnahbarer Erhabenheit des Walten Gottes. Daß Bach bei diesem Schluß sowie auch an andern Stellen italienische Vorbilder

zur Verfügung standen, darauf hat zum erstenmal Kretzschmar (Führer II, 1, S. 388) ausdrücklich hingewiesen.

Der folgende Satz der Hymne bringt eine direkte Fortsetzung der vorherigen. Wieder handelt es sich um die Mächtigen der Erde, ferner um ihren Gegensatz, die Niedrigen. Bach hat hier eine Tenorarie mit einfacher Violinbegleitung geschrieben, die wie eine Art Predigt über das Erniedrigen und Erhöhen anmutet. Zwei Themen, ein stark herunterfallendes mit dem trotzigen, sich erheben wollenden Schluß für die schwer zu demütigenden Mächtigen:

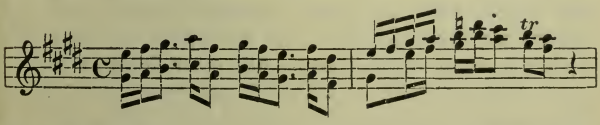


und ein allmählich aufsteigendes für die zu erhöhenden Niedrigen:



geben das Hauptmaterial für den leichtverständlichen Satz ab. Der Satz ist überaus energisch zu geben, der Hauptnachdruck liegt im Stürzen der Mächtigen.

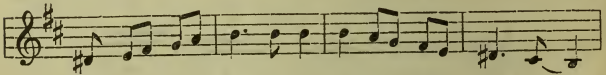
In tieferen musikalischen Fluß als dieser handgreifliche Satz ist der folgende »Esurientes implevit bonis« für Alt und zwei Flöten getaucht, der ebenfalls wieder den Gegensatz zwischen hoch und niedrig durchführt. Auch hier arbeitet Bach wieder mit ganz elementaren Mitteln; die gesättigten Hungrigen danken mit einem warmen, volkstümlichen Thema voll köstlicher Naivität:



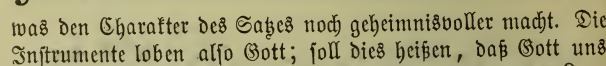
Die Reichen ziehen mit einem ebenfalls wieder heruntersteigenden Thema gedemütigt ab. Wer nicht glauben will, daß gerade auch die

Bachsche Kunst gelegentlich mit den einfachsten Mitteln der Volkskunst arbeitet, hat sich mit solchen Sätzen noch nie eigentlich beschäftigt; in solchen Sätzen verfährt Bach so „populär", als es überhaupt nur möglich ist, wobei er sich auch in der Ausdrucksweise kaum von jedem andern zeitgenössischen Komponisten gediegener Schulung unterscheidet.

Die spezifische Eigenart Bachs findet man wieder in dem folgenden dreistimmigen Chorsatz »Suscepit Israel«, einem ganz eigenartigen kurzen Stück. Das eigentliche Fundament fehlt, die Vokalstimmen gehen öfters tiefer als die Continuostimme, alle Stimmen (2 Sopran und Alt, dazu in der Höhe die Hoboe) liegen überaus nahe beieinander, und so schwebt das Stück im eigentümlichsten Sinne in der Luft. Dazu das auf- und absteigende Thema:



Wollte Bach damit (auch die Continuostimme geht langsam auf und ab, in gemessener, regelmäßiger Bewegung) ausdrücken, daß das jüdische Volk durch eigene Schuld bald gedemütigt, dann aber auch wieder erhoben wurde? Die Hoboen zitieren hierzu in der Höhe einige Melodiezeilen der altkirchlichen Choralmelodie des »Magnificat«:

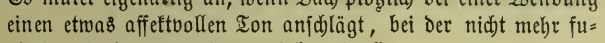


was den Charakter des Satzes noch geheimnisvoller macht. Die Instrumente loben also Gott; soll dies heißen, daß Gott uns begleitet, über uns schwebt, wenn man seiner eingedenk ist?

In gewisser Beziehung musikalisch archaisierende Tendenzen, wie in dem vorhergehenden Satz durch das alte Choralzitat, verfolgt Bach auch in der direkten Fortsetzung dieses Satzes, dem »Sicut locutus« eine ganz eigenartige Chorfuge. Die Stilpraxis

der Bachschen Zeit rechnete mehrstimmige Vokalsätze ohne Instrumentalbegleitung, obgleich das Continuo beibehalten war, zur a capella-Musik, und diese wirkte, wenn sie in den strengen Formen einer schlichten Fuge auftrat, ganz als Ausdruck einer früheren Zeit. So liegt auch in diesem Satze, einer kurzen, fünfstimmigen Fuge mit ruhigem, rein betrachtendem, „objektivem" Thema etwas eigenartig Ehrwürdiges. Man denkt wirklich fast unwillkürlich an die biblischen Urväter der Menschheit. Der Grund für Bachs Verfahren liegt sicher insofern in dem Text, als dieser mit seinem Zurückgehen auf die Patriarchenzeit es Bach nahelegte, eine altertümliche Schreibweise zu wählen.

Es ist dann und wann gut, wenn man sich derartige, völlig affektlose Sätze Bachs ansieht, um desto besser zu merken, daß die eigentliche Bachsche Musik etwas Grundverschiedenes ist. Der größte Teil dieses Satzes könnte mehr als 100 Jahre vor Bach geschrieben sein und wäre der spezifischen Kirchenmusik zuzuteilen. Es mutet eigenartig an, wenn Bach plötzlich bei einer Wendung einen etwas affektvollen Ton anschlägt, bei der nicht mehr fugierten, sondern rein harmonischen Stelle:



deren Thema zwar thematisch ist, aber doch einen entschieden modernen Charakter durch die treibende Wiederholung erhalten hat.

Im letzten Satz, dem »Gloria patris«, kehrt Bach wieder ganz in seine Zeit zurück. Nach den schlichten Sätzen wirkt schon der Eintritt der Instrumente wie eine glanzvolle Erscheinung. Wenn sich dann die Singstimmen, eine nach der anderen, von der Tiefe in langsamen Triolen aufwärts bewegen, eine in die andere greift, sie immer höher steigen und beim höchsten Ton das Orchester (vorerst ohne Trompeten) einsetzt, so hat man das Gefühl, als wären die Stimmen gleichsam auf einer Himmelsleiter in die Höhe gestiegen; möglich, daß Bach aus dieser Vorstellung

heraus diesen himmelstürmenden Satz voll erhabenster Majestät bildete. Bei den Worten »sicut erat in principio« kommt Bach auf den Anfang seines Werkes zurück. Es lag dies, da hierzu der Text geradezu auffordert, nahe, und wird wohl auch ein Grund sein, warum andere, auch zeitgenössische Komponisten ganz ähnlich verfuhren. Die Wiederholung geschieht aber in sehr knapper Form und weist manche Veränderungen und neue Züge auf. Der Satz ist durchsichtiger, weniger gedrängt; es liegt gegenüber dem Dithyrambus des Eingangssatzes etwas Freieres in ihm. Der Schluß läßt ähnlich wie im Sanctus der hohen Messe die Vokalstimmen auf »saeculorum« lange, über „Ewigkeiten" hinweg, aushalten, während die Instrumente, die sich vorher stark an den Chor gehalten hatten, ganz unversehens mit ihren heruntersteigenden, rauschenden Figuren einsetzen. Auch hier würde die Vorstellung passen, daß mit den Instrumentalchören gleichsam die himmlischen Heerscharen gemeint sind; in den Schlußtakten klingt dann alles zusammen.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
. (26) —— Matthäus-Passion.
. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
. (123) **Berlioz**, Requiem.
. (31) **Händel**, Messias.
. —— Messias. (Engl. Ausg.)
. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Per

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

bteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text.
2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

n Gabrieli bis Bach.
Haydn, Mozart, Beethoven.
benmänner und Gefolge der Klas-
ker. Vorläufer und Haupt-Vertreter
er Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

bteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

bteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Symphonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).
Suk, Symphonie „Israel" (620/21) 30 Pf.
Tinel, Franziskus (530). — Godolevа [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfred-Symphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 Pf.
Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606). — Meistersinger, Nürnberg (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Wolfrum] (637). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 636

780.8
B74m2
v.636

Kleiner Konzertführer

Hugo Wolf

Italienische Serenade

für kleines Orchester

(Ludwig Landshoff)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Italienische Serenade

für

Kleines Orchester

von

Hugo Wolf.

Kleiner Konzertführer

von

Ludwig Landshoff.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

780.8
B74 m2
r. 636

Wolf, Italienische Serenade.

Hugo Wolfs Schaffen ist durch eine geistige Intensität ausgezeichnet, die jedes seiner Werke in äußerster Verdichtung der Form erscheinen läßt. Dieser Zug findet seine Erklärung in der eigentümlichen und für die Erkenntnis seines Wesens charakteristischen Art, in der sich der Prozeß des künstlerischen Schaffens bei ihm zu vollziehen pflegte: Wolf gehört zu jenen seltenen Künstlernaturen, die mit jedem Werk von neuem das Höchste von sich verlangen und überhaupt nicht produzieren können, wenn sie nicht dessen gewiß sind, daß die Gunst der Stunde, ihr augenblicklicher physischer Zustand und eine völlige Unabhängigkeit von etwaigen, von außen kommenden Hemmungen ihnen eine außerordentliche Anspannung der geistigen Kräfte, eine Steigerung über das gewöhnliche Maß hinaus gewährleisten. Nur die Einsamkeit kann dem bei seinem nervösen Temperament in der Berührung mit der Außenwelt ungemein Reizbaren die zu seiner Arbeit nötigen Bedingungen erfüllen, und so flüchtet er, wenn er die Zeit der Inspiration gekommen fühlt, aus der Großstadt in die ländliche Stille. Perchtoldsdorf, Doebling, Unterach, Traunkirchen, Ebensee und endlich Schloß Matzen in Tirol bezeichnen die Stätten, wohin sich Wolf, um seine Früchte zur Reife zu bringen, aus dem geräuschvollen Leben Wiens zurückzog, dessen reiche Anregungen auch auf außermusikalischen Gebieten der nach Erweiterung seiner Kenntnisse und nach umfassender Bildung Strebende doch wiederum nicht entbehren konnte. Hier hat er das höchste Glück des Sterblichen gekostet, wenn wie ein Wunder mit fast unheimlicher Fruchtbarkeit Lied auf Lied aus seinem Innern hervorbrach, wenn er ein Werk wie den „Corregidor" sich in kürzester Frist zur Vollendung runden sah.

Und mit größter Zähigkeit hält er in solchen Schaffensräuschen den Genius fest, gönnt dem Körper kaum Speise und Trank und die nötigste Ruhe, als fühlte er, daß hinter diesen glücklichen Stunden schon wieder das Gespenst der unfreiwilligen Muße lauere. Denn die Reaktion auf eine so gewaltsame Anspannung des Geistes bleibt nicht aus, und es folgen Tage, Monate und Jahre der tiefsten Niedergeschlagenheit, wenn der Strom der Gedanken versiegt ist und die Einfälle versagen.

In einer solchen Periode der Unfruchtbarkeit, die sich nach Beendigung des ersten Teiles des Italienischen Liederbuches einstellte (1891) und mit einer kurzen Unterbrechung fast vier Jahre dauern sollte, mag ihm ein Werk aus früherer Zeit einmal wieder in die Hand gekommen sein, eine Serenade für Streichquartett, von der jedoch nur zwei Sätze beendigt waren. Er findet Gefallen an den Hauptmotiven des I. Satzes, und an ihnen entzündet sich seine Phantasie von neuem. Den gereiften Kräften gelingt es spielend, die vorhandenen Keime zu neuer Entwicklung zu führen, und es entsteigt, ein Phönix aus der Asche des schon der Vergessenheit verfallenen Jugendwerkes, der erste Satz der Italienischen Serenade für kleines Orchester, eines der köstlichsten Stücke der modernen Orchesterliteratur. Wolf selbst erkennt, wie trefflich ihm die Arbeit gelingen will, und wie immer in solcher Schaffensseligkeit muß er seiner Freude in freundschaftlicher Mitteilung Ausdruck geben. Am 2. April 1892 meldet er an Dr. Emil Kauffmann, den Tübinger Universitätsmusikdirektor:

„Gegenwärtig arbeite ich an der Instrumentierung des 1. Satzes einer italienischen Sernade für kleines Orchester, zu der noch zwei Sätze komponiert werden müssen. Wenn diese beiden Sätze nicht schlechter ausfallen als der erste, bin ich jetzt schon ein gemachter Komponist, oder mich holt der Teufel, wenn ich's dann nicht werde."

Allein die Schaffensfreudigkeit hält nur kurze Zeit an, bald sieht er sich wieder zur Untätigkeit verdammt:

„Die italienische Serenade ist noch immer Fragment geblieben wie leider auch so manches andere," klagt er demselben Freunde (am 15. Oktober 1892).

Nur der erste Satz wurde damals vollendet. Ein zweiter, ein Intermezzo in langsamem Tempo, brachte es 1893 in Traunkirchen bis auf 28 Takte in der Instrumentierung. Und noch einmal nahm Wolf einen Anlauf zur Beendigung des ihm augenscheinlich am Herzen liegenden Werkes und begann nach dem ersten Krankheitsausbruch (1897) in der Heilanstalt des Dr. Svetlin einen dritten Satz. Doch schon waren seine Schwingen gelähmt; nach 40 Takten stockte die Arbeit wiederum. Dieser dritte Satz ist »Tarantella« überschrieben, und in ihm sollte die neapolitanische Kanzone »Funiculi-Funicula« eine Rolle spielen, die ja auch in Richard Strauß' sinfonischer Dichtung „Aus Italien" einen Platz in der Kunstmusik gefunden hat. Der Gedanke, dieses Lied in den dritten Satz der Serenade einzuweben, ist jedenfalls späteren Datums, da Wolf es nach seiner eigenen Angabe erst im Jahre 1896 auf einer Wandrung am Misurinasee von zwei Italienern mit Guitarre- und Mandolinenbegleitung singen hörte. Und für seine Schätzung eines solchen aus dem wirklichen Leben des Volkes hervorgegangen Gesanges, dessen kräftige Wirkung allein auf der melodischen Erfindung beruht, ist es bezeichnend, wie begeistert er sich damals äußerte:

„Ich kenne in der ganzen Musikliteratur nichts Ergötzlicheres und für den Typus des italienischen Volks zugleich Charakteristisches als besagtes Lied. Es ist mein Morgen- und Abendgebet geworden. Ich summe es den ganzen Tag so vor mich hin und werde nie müde, immer wieder von neuem anzufangen... Verschaffen sie sich doch sofort diese Perle italienischen Volksgesangs. Sie werden mir's danken, daß ich Sie darauf brachte". (Brief an E. Kauffmann vom 3. Sept. 1896.)

Den ersten und einzig vollendeten Satz der Italienischen Serenade hat Wolf in zwei Fassungen hinterlassen: für kleines Orchester und für Streichquartett. Vielleicht wollte er mit dieser Bearbeitung das Musikstück, dessen eigenartige Stimmführung einer Zusammenlegung in den Klaviersatz widerstrebt, der Hausmusik zugänglich machen in der Erkenntnis, daß es sich mit seinen intimen Reizen der Kammermusik nähert. Vielleicht leitete ihn auch die pietätvolle Absicht, es in dieser Gestalt der Gattung wieder zuzuführen, in der seine leitenden Gedanken ihre ursprüngliche Form gefunden hatten. Gehört hat Wolf diese Musik nicht. Auch im Druck ist die Partitur erst nach seinem Tode, in beiden Fassungen, bei Lauterbach & Kuhn (im Jahre 1904) erschienen. Den Druck überwachte Max Reger, der aber nach seiner eigenen Mitteilung „keine Note der Partitur geändert hat", was hier ausdrücklich festgestellt sei, um den

weitverbreiteten Irrtum zu berichtigen, als rühre die Änderung des ursprünglichen Englisch-Hornsolo in eine Solobratsche oder gar die Fertigstellung der Instrumentierung von Reger her.

Es ist nicht Zufall sondern für Wolfs künstlerische Natur außerordentlich bezeichnend, daß ihn das kleine, zierliche Mausfallensprüchlein als erstes Gedicht Mörikes zur Komposition angeregt hat. Sechs Jahre bereits, bevor seine Schaffenskraft wie ein lange zurückgehaltener Strom mit der Komposition von 53 Gedichten Mörikes mächtig hervorbrach, ist dieses Liedchen entstanden und hat in dem ersten veröffentlichten Opus, den sechs Liedern für eine Frauenstimme (1887), seinen Platz gefunden. Auch in dem Mörike- und in dem Goethe-Band zeigen solche graziösen, leichten Weisen hier und da ihr heiter freundliches Gesicht und bilden gleichsam als Scherzi das Gegenspiel zu den wundervollen, sehnsüchtigen Adagios, zu den gewichtigen oder stolz daherstürmenden Ecksätzen pathetisch gehobenen Inhalts. Aber während die Stücke dieser Art sich erst allmählich von den Vorbildern: Schubert, Schumann und Wagner befreien, zeigen jene leichteren Wesen in ihrer knappbemessenen Form, ihrem luftig gehaltenen Klaviersatz, aus dem das feinste polyphone Geäder hervorschimmert, ihrer pointierten, hier und da hart ans Bizzare streifenden Behandlung des Wortes bereits das Charakteristische der Wolfschen Tonsprache. Schon der noch ganz im Banne Wagners stehende Kritiker Wolf, der sich in den Jahren 1884—1887 die Mittel zum Leben als Rezensent des Wiener Salonblattes erwerben mußte, hatte einmal zur Feder gegriffen, um die heitere und leichte Muse in Schutz zu nehmen, als sich ein Suppésches Musikstück in den Bösendorfer-Saal eingeschlichen hatte: „Ist es eine Schande unterhaltende Musik zu schreiben? Das fehlte gerade, die zu allem möglichen Unfug mißbrauchten Kunsttempel auch noch zur Pflegestätte für ausschließlich langweilige Musik zu machen . . . Anregende Musik soll überall eine schützende Stelle finden, welchem Genre sie auch immer angehören möge".

Später mögen auch äußere Einflüsse, in nicht geringem Maße die Lektüre Nietzschescher Schriften, mitbestimmend, oder doch beschleunigend dahin gewirkt haben, daß in Wolfs künstlerischem Schaffen schon die Reaktion eintrat, als die Musik seiner Zeit noch ganz im Wagnerschen Geist befangen war; daß er sich mit Vorliebe der Vorstellungswelt jener romanischen Kunst zuwandte, die in heiter bejahender Anschauung vermittelst einer spielend zugespitzten, geschliffenen Form die Realistik des täglichen Lebens in eine höhere Geistigkeit emporhebt. Wie sicher Wolf in jenen späteren Jahren sein Ziel im Auge hatte

und die Eigenart seiner Begabung erkannte, zeigt das künstlerische Glaubensbekenntnis, das er, auf der Suche nach einem Opernstoff, in einer brieflichen Antwort an den Freund Dr. Oskar Grohe ablegte, als dieser ihm die Komposition eines Buddha vorschlug:

„Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir ganz unnützer Weise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist, und daß es gescheiter ist in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber bei Leibe nicht in der Wüste bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen, originellen Gesellschaft, bei Guitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champangergelagen etc. etc., kurz in einer komischen Oper und zwar einer ganz gewöhnlichen komischen Oper ohne das düstere Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde." (28. Juni 1890.)

Aus solcher Weltanschauung sind Wolfs reifste Werke: das Spanische Liederbuch, der Corregidor, das Italienische Liederbuch und zwischen dessen beiden Bänden gleichsam als instrumentales Zwischenspiel die Italienische Serenade entstanden. Auch für diese könnten die Worte des Liedes, das Wolf als programmatische Einführung an den Anfang des Italienischen Liederbuches gesetzt hat, als Motto dienen:

„Auch kleine Dinge können uns entzücken,
auch kleine Dinge können theuer sein".

Im Gegensatz zur Sinfonie, die, aus einer Verschmelzung von Formen der Sonate, der Suite und des Konzerts hervorgegangen, frühzeitig eine Stelle im Konzertsaal fand, hat die Serenade bis in das ausgehende 18. Jahrhundert hinein den Zusammenhang mit dem öffentlichen Leben bewahrt. Sie leitet, wie schon der Name sagt, ihren Ursprung von jenen instrumentalen Abendmusiken her, jenen Ständchen unter freiem Himmel, die auch in Wien noch zu den Zeiten der Klassiker im Schwunge waren. Der junge Haydn ist dort selbst noch „gassatim gegangen", wie man diese Kunstübung mit einem wohl der Studentensprache entnommenen Ausdruck nannte, und er wie auch Mozart haben für solche Zwecke eine Reihe von Musiken geschrieben, denen leider die Gegenwart trotz des Mangels an musikalischen Werken leichterer Art nur zu wenig Beachtung schenkt. Das Charakteristische solcher, aus einer zwanglosen Reihenfolge von Tänzen und langsamen, liedartigen Sätzen

bestehenden Stücke ist das Überwiegen von blasenden, häufig konzertierend auftretenden Instrumenten gegenüber den Streichern, das schon durch die Bestimmung zu einer Aufführung im Freien bedingt ist. Im 19. Jahrhundert hat die Serenade mehr und mehr den ursprünglichen Charakter eines Abendständchens verloren und unterscheidet sich von der Sinfonie fast nur noch durch eine größere Anzahl von Sätzen und einen leichter wiegenden Inhalt. Ja nicht selten wird heute die Bezeichnung Serenade herbeigezogen, um damit gleichsam die Nachsicht des Publikums im voraus in Anspruch zu nehmen für das Unterfangen eines Komponisten, der die Geister des modernen Orchesters aufrief, ohne hinsichtlich des geistigen Gehaltes und der Beherrschung der musikalischen Form den mächtigen Rahmen ausfüllen zu können, der für uns seit Beethoven die Sinfonie umspannt. Wolf selbst hat während seiner Kritikertätigkeit einen sochen Fall festgenagelt und Hohn und Spott über einen Komponisten ausgegossen, der ein Opus, das mit der Prätension des großen Orchesters einherschreitet, in dem „das Holz ächzt, die Pauken dröhnen, das Blech kreischt, die Haare vom Fiedelbogen wie Geistererscheinungen in der Luft fliegen", als Serenade betitelte. Und er geißelt bei dieser Gelegenheit jene Komponisten, die sich „ohne Grund und Ursache über die Grenzen der musikalischen Mittel und der Form hinwegsetzen".

Im Gegensatz hierzu hat Wolf in seiner Serenade an der poetischen Idee einer Abendmusik festgehalten und für die Gestaltung der musikalischen Gedanken eine dieser Vorstellung entsprechende Form zu finden gesucht. Daß er dabei in der Anlage des Ganzen, der Einteilung der Sätze (Introduktion, liedartiges Intermezzo, Tarantella), in der Rolle, die den blasenden Instrumenten mit dem gleichsam konzertierenden englischen Horn zugewiesen ist, auf die Tradition der Klassiker zurückgriff, ist ihm selbst vielleicht nicht bewußt geworden. Ebenso mußte ihn die poetische Idee auch zu einer Reduktion des zu seiner Zeit üblichen orchestralen Apparates führen. 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streichorchester und dazu Englisch Horn oder Bratsche als Soloinstrument bilden den ganzen Aufwand an Klangfarben. Aber welche Fülle von Schattierungen geben diese bescheidenen Mittel her! Wie meisterlich behandelt Wolf dieses kleine Orchester! Schon bei einem flüchtigen Blick auf die Partitur werden den Musiker die Sauberkeit des Satzes, die Delikatesse der Linienführung entzücken. Wie Wolf seine Manuskripte mit peinlichster Akkuratesse, in zierlicher Schrift fast ohne jede Korrektur niederzuschreiben und auch ihrer äußeren Erscheinung liebevolle Sorg-

falt zuzuwenden pflegte (eine ganze Reihe von Briefen Wolfs an Faißt behandelt fast ausschließlich die Frage der Papierwahl für die Niederschrift der „Corregidor"-Partitur), so scheint auch hier eine künstlerisch ordnende Hand gewaltet zu haben, um schon das äußere Notenbild für das Auge erfreulich zu gestalten. Doch werden diese Notenzeichen zum lebendigen Erklingen gebracht, so überzeugt man sich schnell, daß es sich hier keineswegs um sogenannte Augenmusik handelt. Während noch in seinem Jugendwerk, der sinfonischen Dichtung „Penthesilea", dem einzigen Orchesterwerk, das wir außer der Italienischen Serenade von Wolf besitzen, die eigentlichen musikalischen Gedanken von der überladenen, allzu dicken Instrumentation erdrückt werden, ist hier alles auf die klarste und präziseste Weise ausgedrückt. In der Italienischen Serenade ist es Wolf gelungen, die Schwierigkeiten zu überwinden, die unsere moderne, polyphone thematische Ausgestaltung und Vollstimmigkeit der Harmonien gleichzeitig erstrebende Tonsprache einem polyphon und doch leichtflüssig und durchsichtig gehaltenen, klanglich äußerst differenzierten und doch das Auftragen von Farbe vermittelst bloßer Füllstimmen vermeidenden Orchestersatz entgegensetzt. Vorbilder gab es auf diesem Gebiet für ihn nicht. Bizet, dessen Musik Wolf sehr liebte, geht wohl auf ähnliche Wirkungen aus, erreicht sie aber auf mehr homophonem Wege. Die wenigen zwischen der „Penthesilea" und der Serenade liegenden Arbeiten für Orchester, die Instrumentierung einiger Lieder und die Orchesterbegleitungen zu den kleineren Chorwerken, können nicht genügen, uns als Bindeglieder in der Entwicklungsreihe die mit der Serenade erreichte Höhe des Orchesterkomponisten Wolf zu erklären. Den Weg, der ihn auch hier zur Meisterschaft führte, hat er auf einem anderen Schaffensgebiet zurückgelegt: in der von Stufe zu Stufe fortschreitenden, eigenartigen Herausbildung des Klaviersatzes in den Liederwerken. Von Anfang an sehen wir sein Bestreben hier darauf gerichtet, die einzelnen Stimmen zur Selbständigkeit zu erziehen, wenn auch in den Mörike- und Goethe-Liedern der Satz der Begleitung häufig noch sehr voll gehalten ist, das Klavier sich noch vielfach in zusammengefaßten oder zerlegten Akkordfiguren ergeht, das Akkordtremolo eine größere Rolle spielt und Oktavenverdoppelungen eingeführt werden, um eine melodieführende Stimme deutlich hervortreten zu lassen. Die Stoffwahl der späteren Vorlagen, die Gedichte der Spanischen und Italienischen Liederbücher zwingen ihn dann zu immer größerer Verdichtung des musikalischen Ausdrucks. Und um die komplizierten seelischen Vorgänge in diesen auf einen so engen Raum kondensierten Szenen gestalten zu können, gelangt

Wolf zu einem Klaviersatz, in dem die einzelnen Stimmen in ihrer Bewegungsfreiheit infolge möglichster Beschränkung akkordischer Zutaten nur wenig gehemmt, gleichsam zu sprechenden Individuen werden, während die Harmonien erst durch das zufällige Zusammentreffen dieser Stimmen zu entstehen scheinen. Daß es nur noch eines kleinen Schrittes bedurfte, um diese Gebilde demjenigen Element zuzuführen, dessen Klangwelt ihrem Schöpfer schon bei der Konzeption vorgeschwebt haben mag, hat Wolf selbst durch die Instrumentierung einer Reihe von Liedern gezeigt. Denn mit einer derartigen Individualisierung der Stimmen sind die Grundbedingungen für einen klangvollen Orchestersatz schon im voraus erfüllt, da dessen Geheimnis eben auf dem tätigen Zusammenwirken aller Kräfte beruht, auf der motivischen Ausbildung auch des scheinbar Nebensächlichen zur Gestaltung einer lebensvollen Polyphonie. Die zur Beherrschung des Orchesterapparates noch weiterhin nötigen technischen Kenntnisse konnten Wolf, der in den Partituren Wagners und Bruckners zu Hause war, keine Schwierigkeiten bieten, während ihm bei der Ausnützung der klanglichen Eigentümlichkeiten der einzelnen Instrumente seine natürliche Mitgift: ein außerordentlich fein organisierter Gehörsinn, die Wege wies.

Auf dem subtilsten Zusammenwirken von Linienführung und Kombination der Instrumentalfarben beruht denn auch der eigentümliche Klangreiz der Instrumentation in der Italienischen Serenade. Es herrscht da eine bewundernswerte Ökonomie des Satzes, die nicht das kleinste Partikelchen eines Themas für die Herstellung des polyphonen Gewebes verloren gehen läßt. Dieselbe Sparsamkeit und weise Mäßigung zeigt sich in der Verwendung der klanglichen Mittel, der wenigen Instrumente, die ihre Individualität meist ungestört zur Geltung bringen können, da nur selten einmal das Anwachsen zu größerer Tonfülle Verdoppelungen der Melodieträger nötig macht. Grelle Kontraste und aufdringliche Klangeffekte werden vermieden. Wie das Ansichhalten des Gefühlsausdruckes wohltuend berührt und das Werk in die reinere Sphäre des künstlerischen Stils emporhebt, so erscheint auch das Kolorit auf wenige Grundfarben zurückgeführt, die jedoch, den leisesten Schwankungen des Gefühls nachgebend, eine unendlich feine Abstufung und eine ungemein reiche Schattierungsfähigkeit zeigen. Wie uns die Stille und das scheinbar gleichmäßige Dunkel einer warmen Sommernacht eigentümlich erregen, uns hellhörig, unser Auge allmählich für die geringsten Lichtunterschiede empfindlich machen, so zwingt uns der Komponist hier, indem er uns vor dies in geheimnis-

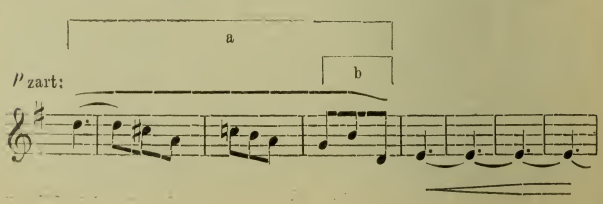
vollem Pianissimo anhebende Tonbild stellt, in welchem die Stimmen sich in zartester Enge zu umschließen, sich kaum von einander abzuheben scheinen: gespannt aufzuhorchen und unser Ohr nach und nach so zu schärfen, daß unsere Sinne das Raumgefühl dieser besonderen Welt gewinnen und nun auch für die kleinste Beugung der Linie in dieser Verästelung des Stimmengewebes, für das leiseste Zittern der klanglichen Nuancierung empfänglich werden. Wolf nähert sich hier in der Art seiner Farbengebung jenen modernen Malern, die es verschmähen, das bunte Bild der Wirklichkeit auf naturalistisch impressionistischem Wege wiederzugeben, die aus der natürlichen Erscheinung das ihnen für die geistige Auffassung Wesentliche aussondern und in dieser selbstgeschaffenen Welt von Tönen und Linien die intimsten seelischen Reize durch ein überaus feines Abwägen der Tonwerte gegeneinander erreichen. Und so mag auch die spätere Umwandlung des Soloinstruments in eine Bratsche darin ihre Erklärung finden, daß dem den Farbenakkord des Ganzen noch einmal auf das Peinlichste abstimmenden Ohr doch das ursprünglich gewählte Englische Horn gegenüber den das Hauptthema begleitenden Streichern als zu stark kontrastierend erschien.

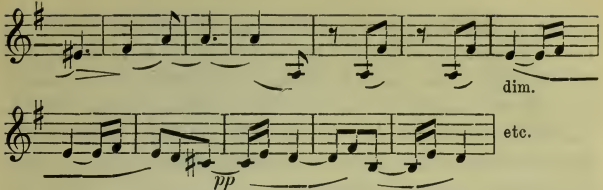
Wie in den italienischen Liedern, „die trotz allem ihre deutsche Herkunft nicht verleugnen können", denen „das Herz deutsch schlägt", wie Wolf an Kauffmann schreibt, ist auch in der Serenade das spezifisch nationale Kolorit nur mit wenigen Strichen angedeutet. Kaum merkliche, kleine Züge genügen, um den Melodien einen leichten, fremdartigen Anstrich zu geben: Bald ist es ein merkwürdig alterierter Akkord, bald ein keck auf den unbetonten Takteil hingeworfener Akzent, bald ein Vorschlag, Schleifer oder eine andere jener vielen Verzierungen, wie sie die Hochblüte der italienischen Kunstmusik des 18. Jahrhunderts ausgebildet und das Volk in seinen Gesängen bis auf den heutigen Tag konserviert hat, die unsere Phantasie in den Süden geleiten, auf den Schauplatz, auf dem der Komponist dieses kleine Stück italienischen Volkslebens sich abspielen läßt.

Außer der Italienischen Serenade besitzen wir von Wolf nur zwei Werke, die nicht unmittelbar auf dem Dichterwort aufgebaut sind, und beide Arbeiten: die sinfonische Dichtung „Penthesilea" und das Streichquartett in d-moll, stammen bezeichnenderweise aus seiner Jugendzeit. Doch wie die Komposition der „Penthesilea" durch Kleists Dichtung angeregt ist, so liegt auch dem Streichquartett in der programmatischen Überschrift: „Entbehren sollst Du, sollst entbehren" ein poetischer Gedanke zu Grunde. Und deutlich hat es Wolf selbst einmal ausgesprochen, daß er jenen Musikernaturen, die zur Erregung ihres Schaffens-

triebes der Befruchtung durch den Dichter bedürfen, zuzuzählen ist: „Laß vor allem die Poesie als die eigentliche Urheberin meiner musikalischen Sprache zu Worte kommen, denn da liegt der Hase im Pfeffer", schreibt er (im Jahre 1890) an Humperdinck, der nach Erscheinen der ersten drei Liederbände mit der Feder für den Freund eintreten wollte. So gehen wir denn wohl nicht fehl in der Annahme, daß auch die Italienische Serenade unter ganz bestimmten poetischen Vorstellungen entstanden ist. Die plastische Anschaulichkeit des thematischen Materials kommt einem Versuch entgegen, von dieser Seite aus in den Gedankengang des Werkchens, das in seiner äußeren Gestalt die charakteristischen Züge der Rondoform aufweist, einzudringen:

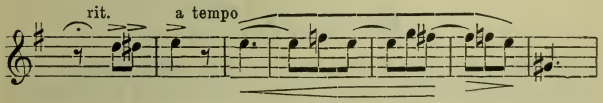
Die laue Luft einer südlichen Sommernacht umfängt uns. Eine kleine Schar von Musikanten zieht die Gasse herauf und unterbricht mit leise präludierenden Akkorden die nächtliche Stille (G-dur $^3/_8$). Nach wenigen Takten gebietet eine Stimme dem Geklimper mit dem in das G-dur der Streicher heftig dreinfahrenden es der Bratschen Einhalt. Man ist an dem Haus der Schönen, der das Ständchen gelten soll, angelangt. Mit einem übermütigen Triller nehmen Flöten und Klarinetten das von den Bratschen eingeworfene es auf, um auf dem vom Tutti sf gebrachten Es-Quintsextakkord plötzlich abzubrechen. In regelrechter Kadenz (das Es-dur wird als neapolitanische Sexte der Dominante D-dur gefaßt) wird mit zwei von den Geigen pizzicato hingeworfenen Akkorden die Haupttonart wieder erreicht, und es beginnt der Solist (Englisch Horn oder Bratsche) in den ersten 4 Takten (a) von der Dominanttonart herabsteigend, gleichsam noch unentschieden nach der rechten Weise suchend seine Melodie:





Jener leichte elegische Hauch, wie er manchen neapolitanischen Canzonen eigen ist, liegt, hervorgerufen schon durch den Klangcharakter des Soloinstruments, auf dieser zwischen G-dur und seiner Parallele e-moll schaukelnden Weise. Und Vorhalte, Vorausnahmen und eingefügte chromatische Zwischenstufen geben der sonst auf den einfachsten tonalen Verhältnissen beruhenden Harmonik einen seltsamen Reiz. Im pp begleiten die Streicher und erinnern mit ihren Pizzicato-Griffen von leeren Quinten, die von den leise mitbrummenden Fagotten verstärkt werden, an den Klang der Guitarre. Nur die zweite Geige streicht und umspielt die Hauptmelodie, deren 4. Takt (b) als Motiv aufnehmend mit einer einlullenden, wiegenden Figur. Es ist ein Schlummerlied, das hier zum nächtlichen Himmel emporsteigt und sich in träumerischen Wiederholungen der letzten Melodieteile noch eine Reihe von Takten fortspinnt, um endlich mit einem sich in die Höhe verflüchtigenden Lauf der ersten Geigen ganz hinzusterben. Gilt es doch vorerst, sich fast unmerklich in die Träume der schlafenden Schönen einzuschmeicheln.

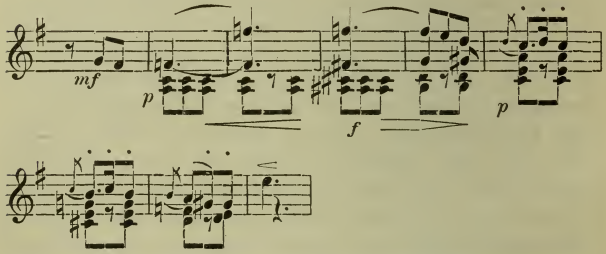
Anfangs im Ritartando noch zögernd wagt sich nun die Oboe mit einem sehnsüchtigeren, auf chromatisch schwellenden Akkorden aufgebauten Thema hervor:



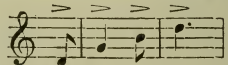
Vom dritten Takt ab stimmt auch der Solist mit ein, die Melodie der Oboe in der unteren Oktave verdoppelnd, um sich jedoch bald zu besinnen, daß es für solche Töne noch nicht an der Zeit ist.

In zarter Rücksicht auf den Schlummer der Geliebten dämmt er das emporquellende Gefühl zurück und mündet, während auch der Gesang der von dem Gefährten verlassenen Oboe im diminuendo verstummt, mit den folgenden Takten wieder in die Weise des Schlummerliedes ein. Durch ein in hurtigen Sechszehnteln kontrapunktierendes Fagott gewinnt das Thema jetzt immerhin schon einen belebteren Charakter.

Nun übernehmen die Geigen die Führung. In zwei Takten bis zum Forte vordringend, aber schnell wieder zum Piano zurücksinkend, geben sie ihrem Thema nach diesem energischeren Anlauf mit der Einführung des punktierten Rhythmus' einen leichtfertig graziösen Anstrich.

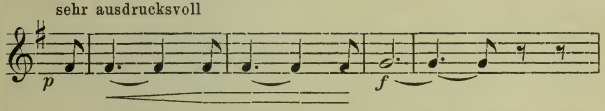


Wieder ist es hier ein sogenannter neapolitanischer Sextakkord: a-c-f (s. den 2. Takt), der als Modulationsmittel dient und uns nach E-dur entführt. Jedoch nur für einen Augenblick! Mahnend greifen die Bratschen mit einem wiederum aus dem G-dur-Dreiklang gebildeten, fanfarenartigen Motiv:

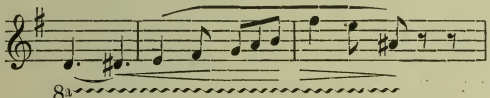


ein; Violoncelli und Bässe nehmen es auf und befestigen, es in mutigem Anlauf bis zum Forte steigernd, wieder die Hauptton-art. Doch gleichsam erschreckt über den vollführten Lärm, brechen die Instrumente hier plötzlich ab. Der auf das G-dur unvermittelt pp einsetzende, langhingezogene Fis-dur-Dreiklang

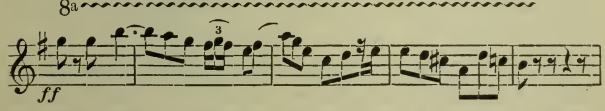
der Flöten und Klarinetten, von einem in ruhiger Linie herabsteigenden Horn motivisch zerlegt, läßt uns das Weben der nächtlichen Stille nach diesem Ausbruch nur umso deutlicher inne werden. Zaghaft setzen die Streicher einer nach dem andern mit Motivteilchen des Hauptthemas ein, bis auch der Solist, diesmal in der neuen Tonart Fis-dur, wieder in die alte Weise einlenkt. Von dem pp abschließenden Triller der ersten Geigen lösen sich nun die Violoncelli los, die in der ausdrucksvollen Tenorlage, den Rhythmus zum Sechsachteltakt verlängernd, ihre Bitte um Erhörung vortragen:



Noch inniger flehen die Bratschen:



Die letzten 3 Noten, gleichzeitig auch in der Umkehrung auftretend, geben das Material zu einer kunstreichen Verflechtung der Stimmen, die immer drängender dem Verlangen nach dem Anblick der Schönen Ausdruck zu geben scheint. Die bisher in kluger Zurückhaltung in tieferen, dunkleren Regionen gehaltenen Geigen entfalten, auf einem Orgelpunkt über der Dominante D chromatisch aufsteigend den vollen Glanz ihrer hohen Lagen, um endlich, in gespanntem Rhythmus emporschnellend, ein feuriges Werbelied zu singen:

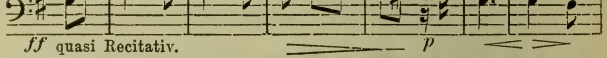


Der Wiederholung dieses Themas durch die Holzbläser folgt eine Durchführung, die von Motiven des bisher gebrachten thema-

tischen Materials bestritten wird und in ihrer kunstvollen Verästelung und Bevorzugung von Umkehrungen der Themen an ähnliche Stellen bei Bruckner erinnert. Unerschöpflich zeigt sich hier Wolf, der selbst einmal seine „verrückte Art immer neue Kontrapunkte zu erfinden" erwähnt, in der Gabe, seine Themen durch Umbildungen aller Art, durch Erfindung von Gegenstimmen und andersartige Kombinierung in eine wechselnde Beleuchtung zu rücken und ihnen immer neue Seiten abzugewinnen.

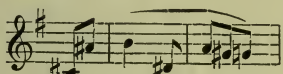
Das Stimmengewebe verdichtet sich mehr und mehr, bis die ersten Geigen mit der Umspielungsfigur des Hauptthemas die Oberhand gewinnen und nach einigen Takten des Nachlassens und Herabsinkens dem Solisten den Platz überlassen, der, um nach dem wirren Taumel erst einmal Beruhigung zu finden und zu Atem zu kommen, mit einer Fermate einsetzt, dann, wie im Anfang mit Berührung der Dominante herabsteigend das Hauptthema wiedergewinnt. Diesmal ist es die Flöte, die den Kontrapunkt übernimmt und in weitgeschwungenem Bogen in die äußerste Lage hinaufsteigt, um so aus luftiger Höhe mit dem Soloinstrument Zwiesprache zu halten.

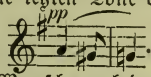
Nachdem die beruhigende Weise wieder einmal verklungen ist, läßt sich nun die lange zurückgehaltene Leidenschaft nicht mehr eindämmen. Die sehnsüchtigen Töne des III. Themas melden sich wieder in den Geigen und erregen bald das ganze Orchester. Aus dem nach einem stürmischen Anlauf erreichten Fortissimo des Tutti sondert sich ein Solo-Violoncello ab, das ohne jede Begleitung »quasi Recitativ« eine eindringliche Sprache führt:



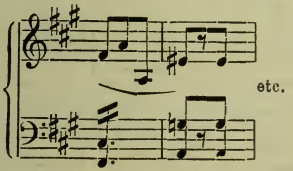
Es ist der Liebhaber, der jetzt aus dem Kreise seiner ihn bei diesem Unternehmen unterstützenden Kameraden hervortritt, um direkt das Wort an die Geliebte zu richten, vielleicht auch ein vornehmer Herr, der dies Häuflein Musikanten, die Neigung

seiner Dame zu gewinnen, gedungen und sich, an der Musik nicht selbst beteiligt, bisher im Hintergrund gehalten hat. Doch seine Worte verhallen in der Stille; ein leichter Nachtwind, säuselnde Sechzehntel der II. Geigen und Bratschen, trägt sie davon. Der Liebhaber gibt die Hoffnung nicht auf: Immer beredter werden seine Beteuerungen, immer leidenschaftlicher seine Bitte um Erhörung:



Noch scheint sich in dem Hause nichts zu rühren; nur das Echo der Bratschen gibt wie fragend die letzten Töne der Phrase in rhythmischer Vergrößerung zurück: 

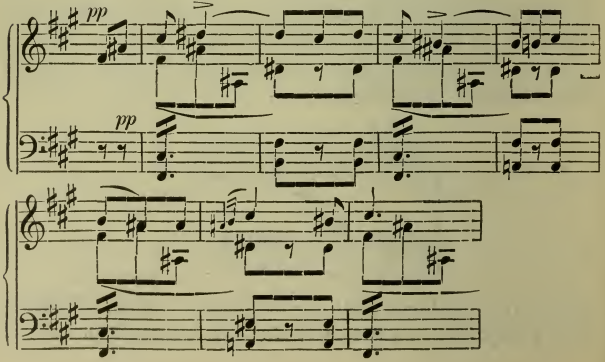
. Da, ein letzter Versuch, und endlich wird seinem Wunsche nach dem Anblick der Geliebten Gewährung: die Schöne ist im erleuchteten Fenster erschienen. Und in freudigem Aufstieg bezeugen die Streicher, einer nach dem andern einsetzend und in sehnsüchtigem Akkord bis zum ff schwellend ihre Anteilnahme. Doch nun gilt es, sich zu sammeln zu einer ganz besonderen Weise, um vor den Ohren der Dame auch würdig zu bestehen. Wieder erscheint die wiegende Umspielungsfigur des Hauptthemas in der zweiten Geige, doch erhält sie jetzt einen eigentümlichen Charakter durch die Schlußwendung in den übermäßigen Quintenschritt, der zum Entstehen eines merkwürdigen Akkordes führt:



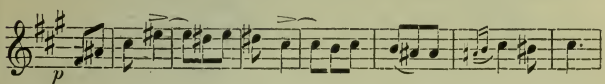
Dies zweite, scheinbar ganz aus der Tonart fallende Akkordgebilde zwingt durch die Fremdartigkeit seines Klanges zu näherer

Betrachtung. Nach und nach erst, während die Folge dieser beiden Takte nicht weniger als elfmal hintereinander ertönt, gelingt es dem Ohr, diesen Akkord im fis-moll-Sinn aufzufassen. Denn er gehört in der Tat in diese Tonart und stellt sich heraus als einer jener Akkorde, die durch Alterierung einer Tonstufe, hier Tiefalterierung der zweiten Stufe gis in g, entstehen, jener Akkorde, die der modernen Harmonik zahlreiche, neue Möglichkeiten erschlossen haben und in ihrer Zwitterstellung auf eine Verschmelzung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll hinzuzielen scheinen. Gerade Wolf hat an der Ausbildung dieser Harmonien, an der Ausnutzung des Alterierungsprinzips bis in seine letzten Konsequenzen, nicht geringen Anteil.

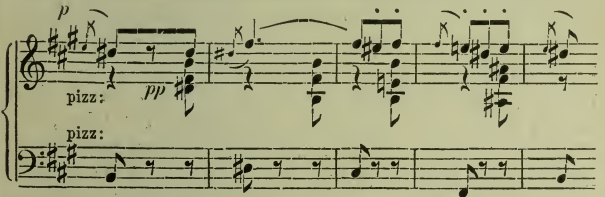
Viermal wird diese so unentschieden und seltsam klingende Akkordfolge, die den Zweck zu haben scheint, die Erfindungskraft der Gesellen auf das Höchste zu spannen, wiederholt, bis endlich die Flöte in zartestem pp eine Melodie zu diesen Harmonien findet. Die ersten Geigen wiederholen, während diese schwebenden Begleitungsakkorde immer weiter ertönen, das angestimmte neue Thema; doch machen sie der Zagheit ein Ende und wenden es am Schluß entschieden nach Dur. Endlich erhält nun die Melodie, wie sie jetzt die Oboe in veränderter Harmonisierung erklingen läßt, ihren eigentlichen Charakter:



Die Klarinette wiederholt die liebliche Melodie auf der gleichen harmonischen Basis. Nur springt sie im zweiten Takt, anstatt wie die Oboe zur Sekunde zu schreiten, in die Terz und gibt mit dieser kleinen Biegung der Weise einen sehnsüchtigeren Ausdruck:

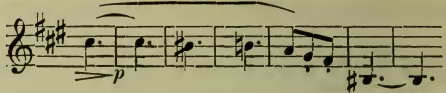


Auf dem wohlig wiegenden Rhythmus läßt sich gar anmutig musizieren, und nach einer kurzen Auseinandersetzung der Instrumente, wer nun wohl an der Reihe sei fortzufahren, ergreifen die ersten Geigen, von den Flöten verstärkt, siegreich die neue Melodie, während die Hörner einen langen Orgelpunkt auf fis aushalten. Nachdem die Oboe wiederum den Reigen geschlossen hat, wird die letzte Wendung des Themas benutzt, um zu einem graziösen Tänzchen überzuleiten:



Auch dieses neue, in der Unterdominanttonart auftretende Thema findet Anklang und man wendet es nach D-dur und F-dur. Eigentlich ist uns diese Melodie nicht mehr ganz fremd. Ihr Beginn zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit jenem feurigen Liebesmotiv aus dem ersten Teile des Werkchens. Und da es inzwischen spät geworden ist und man diesen Fis-dur-Teil, der den Mittelsatz des Rondos bildet, in großer Musizierfreudigkeit schon über Gebühr ausgedehnt hat, so wird jetzt diese Verwandtschaft der Themen herangezogen, um langsam zur Haupttonart und zu dem Hauptgedanken zurückzuleiten. Noch einmal gelingt es der letzten Melodie auf dem Wege chromatischen Emporstrebens in einer Steigerung bis zum ff die

Situation zu beherrschen; dann geht der Solist in den Absang über. Man beginnt, an den Abschied zu denken, und traurig senken sich die Töne in chromatischer Linie herab:



Leiser und leiser wird dieses Thema wiederholt, bis es erstirbt in dem Fis-dur-Tremolo der gesamten Streicher, das gleich dem Schimmer des nun über dem nächtlichen Bild hervortretenden Mondes seinen milden Glanz darüberbreitet. Leise mahnend erinnert ein Horn an das Hauptthema. Ein Trugschluß läßt noch einmal den Liebhaber in Gestalt des Solo-Cellos zu Worte kommen, und glühende Abschiedsworte werden zum Balkon emporgesandt. Dann: ein „Gute Nacht"! und von neuem nimmt das Soloinstrument die Melodie des Schlummerliedes auf. Kleine Veränderungen in der Instrumentation und geringfügige Umbildungen bereiten den Abschluß vor und dienen gleichzeitig dazu, unser Interesse an der oft gehörten Weise wachzuhalten. Allmählich scheinen die Musikanten sich zu entfernen. Die Streicher werden geteilt, und während im Pianissimo der ersten, mit Dämpfern versehenen Gruppe noch einmal die träumerisch süße Tanzweise des Mittelsatzes aufleuchtet, verlieren sich die Gestalten ganz in das Dunkel, um vielleicht vor dem Fenster einer anderen das Spiel von neuem zu beginnen. Die am Schluß des Stückes noch einmal von der ungedämpften Hälfte der Streicher hell ertönenden, präludierenden Takte des Anfangs scheinen darauf hinzudeuten.

Wie ein schöner, flüchtiger Traum ist das Ganze an unserem geistigen Auge vorübergehuscht. Unwillkürlich stellen sich die Verse des Ständchens aus dem Italienischen Liederbuch in der Erinnerung ein:

„Ich sing' und spiele, daß die Straße schallt;
So manche lauscht — vorüber bin ich bald.
So manches Mädchen hat mein Lied gerührt,
Indes der Wind schon Sang und Klang entführt."

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
I. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

01. (49) Bach, Johannes-Passion.
02. (26) —— Matthäus-Passion.
04. (102) Beethoven, Missa solemnis.
15. (123) Berlioz, Requiem.
41. (31) Händel, Messias.
41c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
09. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (633). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie. A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583) — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).
Rimsky-Korsakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563)
Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.
Tinel, Franziskus (530). — Godolevo [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556) — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640) 30 Pf.
Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582) D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).
Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 637

780.8
B74m2
v.637

Kleiner Konzertführer

Philipp Wolfrum

Ein

Weihnachtsmysterium

nach Worten der Bibel
und Spielen des Volkes

(Max Puttmann)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

180,8
B14 m 2
V.637.

Ein Weihnachtsmysterium

nach Worten der Bibel
und Spielen des Volkes

von

Philipp Wolfrum

Opus 31

Kleiner Konzertführer

von

Max Puttmann

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Ein Weihnachtsmysterium.

Besetzung:

Gesang: Der Evangelist und Erzähler (Tenor), der Engel Gabriel (Alt [Mezzosopran]), der Engel der Verkündigung (Sopran), Maria (Sopran), Joseph (Tenor), drei Hirten (Tenor und Baß). Engel. — Hirten und Hirtinnen. — Chor.

Orchester: Streichquintett, 3 Flöten (kleine Flöte), 2 Oboen (1 engl. Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2—4 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, Pauken, Becken und Kinderklapper, Triangel, Glockenspiel, Harfe und Orgel.

Die kirchliche Einsetzung der Feier der Geburt Christi erfolgte im 4. Jahrhundert, und aus derselben Zeit stammt auch schon der sogenannte englische Lobgesang »**Gloria in excelsis Deo**«, die älteste bekannte Weise, die bei der musikalischen Ausgestaltung des Weihnachtsfestes Verwendung fand. Mit der rein liturgischen Feier der Geburt des Heilandes begnügte man sich jedoch nicht lange und ging zu einer dramatischen Ausgestaltung der Feier über. So wurde zunächst während der Christnacht vor dem Muttergottesbilde in der Kirche eine Wiege mit einer Puppe, dem Jesuskinde, aufgestellt, vor der die Gläubigen niederknieten und ihren Lobgesang anstimmten, gleich den Hirten in jener heiligen Nacht, in der uns der Heiland geboren ward. Dann traten an die Stelle des Bildes und der Puppe wirkliche Personen, und als man endlich auch die Evangelienlektion unter mehrere Diakonen verteilt hatte, waren die ersten Weihnachtsspiele entstanden, die, gleich den Osterspielen, schon im 11. Jahrhundert auch im Kostüm aufgeführt wurden.

Das älteste uns erhaltene Weihnachtsspiel stammt aus dem 10. Jahrhundert und befindet sich in der Hof- und Staatsbibliothek in München. Es zerfällt in zwei Teile, das »**Officium Magorum**« und den »**Ordo Rachelis**«. Eines der schönsten Weihnachtsspiele begegnet uns dann in dem »**Ludus**

scenicus de nativitate Domini« in der aus dem 12. oder 13. Jahrhundert stammenden Benedictbeurener Handschrift, die jetzt ebenfalls in München aufbewahrt wird. Der Inhalt ist hier folgender: die Verkündigung, die Geburt mit dem Lobgesang und der Anbetung, die drei Könige und der bethlehemitische Kindermord.

Nachdem man dazu übergegangen war, die in den Spielen vorkommenden Gesänge unter Hinzuziehung des Laientums deutsch singen zu lassen und auch die Solopartien nicht mehr ausschließlich mit Angehörigen des geistlichen Standes zu besetzen, nahmen die Weihnachtsspiele mehr und mehr einen volkstümlichen Charakter an, und damit erfuhren diejenigen Szenen, die das Gemüt des Volkes besonders sympathisch berührten, eine immer ausführlichere Behandlung und eine immer reichere musikalische Ausgestaltung. So war denn im 16. Jahrhundert die Szenenordnung der Weihnachtsspiele im allgemeinen folgende: Ankunft der heiligen Familie in Bethlehem, die Geburt, Szene zwischen Maria und Joseph (das Kindelwiegen), die Verkündigung und die Anbetung der drei Könige; der bethlehemitische Kindermord war also im Laufe der Zeit ganz ausgeschaltet worden.

Das schlichte und doch so innige, aus der Phantasie des Volkes heraus geborene Weihnachtsspiel mußte aber in der Folgezeit wieder umsomehr an Boden verlieren, je mehr dem Volke während der Greuel des 30jährigen Krieges und des Weiteren unter der Herrschaft des Rationalismus der naive Glaube schwand. Es zog sich zurück in die Stille weltferner und weltfremder Städtchen und Dörfer, um hier im Verborgenen weiter zu leben, bis dann von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an durch das Bemühen eifriger Forscher und Sammler, wie Karl Weinhold, Mone, Pailler, auch für diesen schönen Zweig der Volksdichtung wieder ein größeres Interesse erwachte.

Philipp Wolfrum (geb. am 17. Dezember 1854 zu Schwarzenbach a. Wald [Oberfranken]), erzählt in einem Schreiben an den Herausgeber der „Bayreuther Blätter", wie auch er durch

ein Buch des hier zuerst genannten Karl Weinhold, betitelt „Weihnachtsspiele und -Lieder aus Süddeutschland", auf die Weihnachtsspiele aufmerksam gemacht und zur Komposition seines Weihnachtsmysteriums gedrängt worden ist. „Beim Lesen in diesem Buche", so schreibt Wolfrum, „ward ich wie mit einem Zauberschlage in Tage meiner Kindheit zurückversetzt, Tage, die in hohem Maße der ersten musikalischen Tätigkeit auf der Orgelempore einer kleinen lutherischen Dorfkirche in gebirgiger, sehr rauher Gegend gewidmet waren, wo der Christbaum ausschließlich die nötige Winterwärme beschafft und nicht bloß für die Stuben, sondern auch und vornehmlich für die Herzen". Es war besonders ein einzeln aufgeführtes Lied „aus Mosburg bei Klagenfurt", das Wolfrums Begeisterung entfachte, und das er auch zum Ausgangspunkte seiner Arbeit nahm.

„Bestärkt durch die Wahrnehmung, wieviel Wärme der Empfindung diese alten, meist nur episch aneinander gereihten Szenen der Weihnachtsspiele ausstrahlen, und wie ungleich musikalischer sie einen doch anmuten als so vieles, was da in den Oratorien komponiert und gesungen wird! Bestärkt auch durch den Hinblick auf des deutschesten Altmeisters J. S. Bach Kunst, die noch einen tiefen innerlichen Zusammenhang zeigt mit jenen Mysterien, namentlich in seinen Passionen, die nicht unrichtig als Mysterien auf einer höheren Kunststufe bezeichnet worden sind", entnahm Wolfrum die Anlage zn seinem Werke sowie Texte und Melodien vieler schönen Gesänge den alten Weihnachtsspielen, und das Bestreben, das alte Weihnachtsspiel neu zu beleben, ließ ihn auch eine Aufführung seines Werkes mit lebenden Bildern und Pantomimen ins Auge fassen. Wolfrum sagt darüber in einem der Partitur zu seinem Weihnachtsmysterium beigefügten Geleitwort folgendes: „Ich denke mir eine Mysterienbühne im Chore (Altarraume) der Kirche stehend, durch einen Vorhang verhüllbar, den Musikapparat (Orchester, Orgel, Chor, Solisten) am entgegengesetzten Ende der Kirche, etwa auf einer Empore, so daß er im Rücken des Publikums und zum Teil über dem Publikum sich befände." Den Text der alten Gesänge

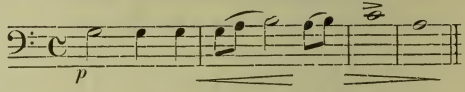
verband Wolfrum in sinniger Weise mit dem Bibelwort; die alten Weisen aber bildeten gleichsam den fruchtbaren Boden, aus dem die Partitur herauswuchs. Sie geben dem Werke eine einheitliche Stimmung, und eine unter ihnen, der Kindelwiegen-Gesang, erhält sogar leitmotivische Bedeutung.

Man gewinnt hier und da, so namentlich in der Hirtenszene und in dem Zug der drei Könige, den Eindruck, als hätte Wolfrum bei der Komposition seines Werkes unter dem Einflusse von Liszts „Christus" gestanden. Aber dieser Einfluß war jedenfalls kein größerer, als es der eines großes Meisters auf einen seiner begeisterten Jünger nun einmal zu sein pflegt, und die Tonsprache Liszts und Wolfrums sowie die von ihnen benutzten alten Weisen und ihre Behandlung sind weit voneinander verschieden, entsprechend den verschiedenen Tendenzen, die beide Komponisten bei ihrem Schaffen geleitet haben. Liszt steht in seinem „Christus" ganz auf dem Boden der katholischen Kirche, und er benutzte daher auch die alten Melodien, die er in sein Werk verflocht, im archaistischen Sinne. Bei Wolfrum aber tritt das volkstümliche Element ganz in den Vordergrund, wie es selbst den Werken des großen Bach innewohnt. „Auch im sogenannten Weihnachts-Oratorium, sagt Wolfrum sehr treffend, „gehören Stücke wie die Hirten-Sinfonie, das Wiegenlied, zu den Mysterien-Traditionen; sie geben uns echteste Weihnachtsstimmung, ja sie zaubern geradezu Szenen vor uns hin. Ganz zu geschweigen von dem Anteil, der dem volkstümlichen Liede als wesentlichem Bestandteil des alten Spiels, wie der Bachschen Kunst (und des heutigen Gottesdienstes) gebührt." Und so begegnen uns denn auch in der Musik Wolfrums echte volkstümliche Züge, aber geadelt durch ein reiches musikalisches Können. Denn Wolfrum ist zu sehr modern gebildeter und modern empfindender Musiker, um nicht letzten Endes auch von den reichen harmonischen und orchestralen Mitteln Gebrauch zu machen, die uns die letzten Jahrzehnte erschlossen haben, und gerade auf die wundervolle Behandlung des Orchesters wird im folgenden noch wiederholt hinzuweisen sein.

Das Weihnachtsmysterium von Philipp Wolfrum gelangte am 11. Dezember 1898 in der Peterskirche zu Heidelberg, der Wirkungsstätte des Komponisten, durch den Bach-Verein mit Heinrich Vogl und Frau Uzielli zur ersten Aufführung und fand hier sowohl wie an andern Orten reichen Beifall.

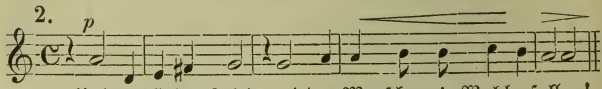
Das Werk beginnt mit einem längeren sinfonischen Vorspiel in Cdur. Die zuerst von den Violen und Violoncelli, unterstützt vom I. Fagott und II. Horn angestimmte Weise:

1.



wird von dem Komponisten zu einer schönen thematischen Arbeit benutzt. Zunächst beantworten die II. Violinen das Thema in der Tonika, dann bringen es die I. Violinen wieder in der Quinte, bald tritt es auch in der Verlängerung auf, und immer freudiger beteiligt sich das Orchester an seiner Wiedergabe, bis endlich auch Sopran und Tenor mit ihm einsetzen: „Ehre sei Gott in der Höhe; und während Alt und Baß sich ihnen anschließen, tragen die Streicher auf ihren Läufen den Lobgesang empor zu dem Thron des Höchsten. Die Klänge verhallen, und der Chor verkündet allein:

2.

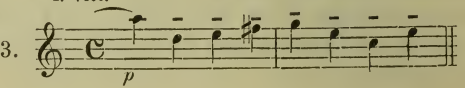


Und auf Erden Fried, und den Menschen ein Wohlgefallen!

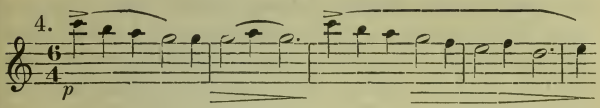
Die Holzbläser leiten darauf zu einem längeren Satz, einer Hirtenepisode, über, dessen Motiv:

I. Viol.

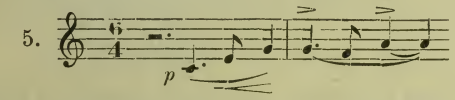
3.



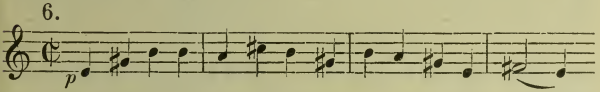
mit Nr. 2 verwandt erscheint und später auch noch weitere Verwendung findet, ebenso wie das bald in der Oboe auftretende Motiv:



Episoden von wundervollem Klangkolorit (Harfen-Flageoletts, dreifach geteilte Violen usw.) erhöhen den Eindruck dieses Satzes. Neue Motive treten auf, von denen das zuerst von der Trompete intonierte:



durch die anderen Instrumente eine weitere Ausbildung erfährt. Und wieder ist es die Trompete, die auch zuerst den Ruf erklingen läßt:

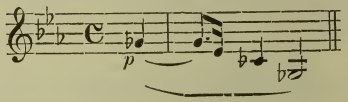


Freudig stimmen ihr die Holzbläser zu, und wenn auch die Violinen mit ihrem Tremolo zur Andacht mahnen und Klarinette und englisches Horn „Ehre sei Gott in der Höhe" anstimmen, der Jubel läßt sich nicht mehr eindämmen, an dem sogar die Kinderklapper teilnimmt, und endlich erschallt's dann auch im Chor: „Fröhlich seid und jubilieret Jesu, dem Messias", nach einem dem 16. Jahrhundert angehörigen Weihnachtsliede.

In der zweiten Nummer, „Ankündigung des Engels" (Lukas 1, 26—35, 38), erzählt der Evangelist, begleitet von der Orgel, in schlichter Weise, wie der Engel des Herrn zu Maria kam, und dann tritt, genau wie im alten Weihnachtsspiel, der

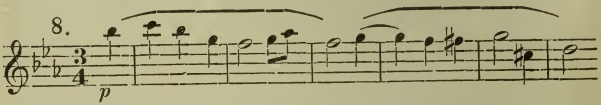
Engel Gabriel selbst auf, dessen Worte zunächst vom Streichquartett allein und dann in Verbindung mit Holzblasinstrumenten und Hörnern begleitet werden. Bei der Stelle: „der wird groß und ein Sohn des Höchsten genannt werden" setzt ein majestätischer Rhythmus ein, der dem Folgenden ein charakteristisches Gepräge verleiht. Hierzu bildet dann die Verkündigung der Überschattung durch den heiligen Geist einen wundervollen Kontrast: gedämpfte Klänge der Streichinstrumente und der Orgel in Verbindung mit sanften Flötenstimmen und einer in weitem Bogen abwärts gehenden Figur im Horn:

7.



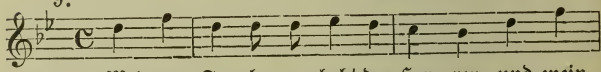
Marias Ergebenheit aber verleiht zunächst die Oboe Ausdruck:

8.

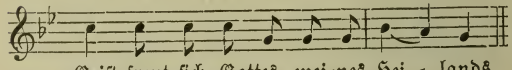


und dann folgt als dritte Nummer „Der Lobgesang Marias" (Lukas 1, 46—55), zu dessen Anfang, den Maria ohne jede Begleitung singt, Wolfrum den 9. Psalmenton aus dem **Magnificat** verwendet hat:

9.



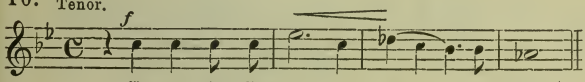
Mei=ne See=le er=hebt den Her=ren und mein



Geist freut sich Gottes, mei=nes Hei=lands.

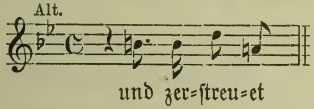
Die Orgel wiederholt diese vier Takte, und dann setzen die Holzbläser ein und geben dem Gesang der Maria einen ungemein innigen, einschmeichelnden Zug. In sinniger Weise läßt Wolfrum die letzten Worte der Maria: „Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten" vom Chor wiederholen, gleichsam als wolle er damit andeuten, wie diese Worte in jedem gläubigen Herzen ihren Widerhall finden. Das Orchester leitet mit einem wirkungsvollen Crescendo in einen Chorsatz über, der an das soeben zitierte Bibelwort anschließt: Denn

10. Tenor.



Dieser Chor, mit seinen aufwärtsstrebenden Triolen und dem Motiv:

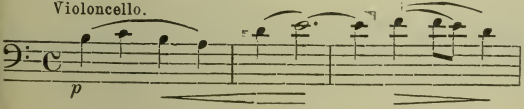
11. Alt.

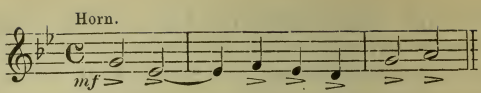


erhebt sich fast zu Händelscher Größe und bietet auch viele bemerkenswerte tonmalerische Züge; der Schluß klingt gleichsam in die Ewigkeit hinaus.

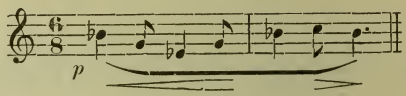
„Ein aus mystischem Dunkel ans Licht drängendes Orchesterzwischenspiel (Nr. 4)", aufgebaut auf dem »Ex corde natus« und »Credo«:

12. Violoncello.





führt in die fünfte Nummer, „Die Geburt Jesu". Der Evangelist verkündet sie (Lukas 2, 1—7), nur von der Orgel unterstützt. Da erschallt bei den Worten: „die war schwanger", vom englischen Horn angestimmt, ein wiegendes Motiv, das man wohl das Christkindmotiv nennen kann:

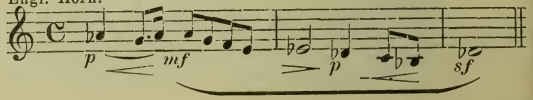
13. 

Es ist der Anfang eines unserer ältesten Weihnachtslieder, des beim Kindelwiegen gesungenen „Joseph, lieber Joseph mein". Man begegnet diesem Liede bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts, um welche Zeit es aus dem lateinischen

Resonet in laudibus
cum jucundus plausibus

entstand. Über seine Anwendung beim Kindelwiegen finden sich folgende Angaben: „So man das Kindel wigt über das **Resonet in laudibus**, hebt unser frau an ze singen in einer person: Joseph, lieber neve mein. So antwort in der andern person Joseph: Geren, liebe mueme mein! Darnach singt der kor dü andern vers in einer diener weis."

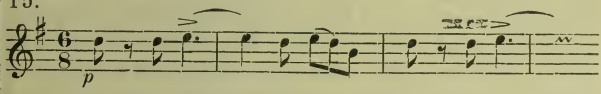
Zu Herzen gehende Klänge hat Wolfrum zu der Textstelle: „denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge" gefunden:

14. 

Nach einem kurzen Zwischenspiel setzt der Wechselgesang zwischen Maria und Joseph, das Kindelwiegenlied, ein, der erkennen läßt, welche bestrickende Wirkung Wolfrum auch mit den bescheidensten Mitteln zu erzielen weiß. Bei der Stelle: „Englein, die ihr uns umschwebt", flimmert es auf in den Violinen, und schon intonieren auch die Engel ihr »Gloria in excelsis Deo«, getragen von den Klängen der Harfe und der Flöten. Ihnen folgt der Chor mit einem längeren Satz, der im wesentlichen auf dem Kindelwiegengesang aufgebaut ist und schöne Imitationen aufweist. Er findet seinen Höhepunkt mit dem strahlenden Quartsextakkord auf a bei dem Worte „Immanuel."

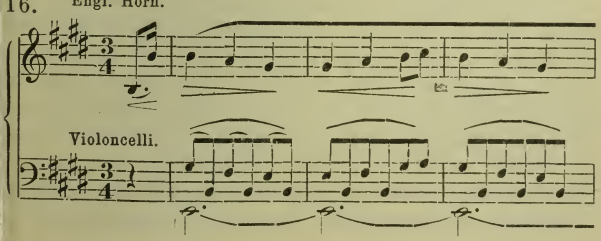
Eine Violoncellofigur leitet über in die sechste Nummer, „Die Verkündigung des Engels an die Hirten". Nach einer kurzen Einleitung singt der Evangelist Lukas 2, 8, worauf die Oboe mit dem Thema:

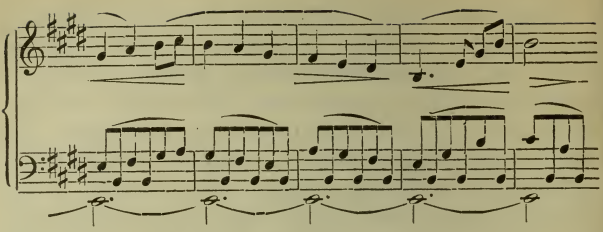
15.



eine Hirtenmusik der Holzbläser und Hörner eröffnet. Zu diesen gesellen sich nach 36 Takten die Streicher mit Motiv 4, und dann erklingt eine Schalmeienweise von einer Innigkeit und Zartheit, daß man sich ihr unmöglich entziehen kann:

16.



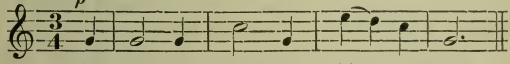


Da flimmern die Sterne auf, und die drei Hirten beginnen ihr Gespräch. Als ihre Furcht vor „des hellen Scheines Pracht" am höchsten gestiegen ist, was uns der chromatische Lauf in den Flöten lehrt, ertönt zu Harfenarpeggien und Tremolo der Violinen die Stimme des Engels. Und als der Engel dann sogar die uns allen so vertraute Weise anstimmt: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", da fassen auch die Hirten wieder Mut und nähern sich dem Boten des Herrn. Wolfrum hat nun im folgenden auf den genannten Choral, den er jetzt von einem Engelchor im Kanon intonieren läßt, einen wirkungsvollen Satz aufgebaut. Nachdem der Chor noch auf Motiv 1 und 2 zurückgegriffen hat und auch die Holzbläserstelle nach Motiv 2 in Nummer 1 wieder erklungen ist, hält es die Hirten nicht länger zurück: „Laufet, ihr Hirten", rufen sie auf Motiv 4, aus dem sich ein längerer Satz entwickelt, und eilen nach Bethlehem. Mit einem kontrapunktischen Satz, über dem der Choral als **Cantus firmus** schwebt, schließt der erste Teil des Weihnachtsmysteriums.

So viel Schönes und Wirkungsvolles der erste Teil auch bietet, er wird dennoch von dem zweiten Teil übertroffen. Wie die Verkündigungsszene im ersten Teil, um mit Wolfrum zu reden, getragen ist von dem Engelliede „Vom Himmel hoch", so gibt das Grundthema für die Stimmung des zweiten Teiles das bekannte Kirchenlied „Gelobet seist du, Jesu Christ" ab. Es stammt aus dem 15. oder vielleicht sogar schon aus dem 14. Jahrundert und findet sich zuerst aufgezeichnet in den Erfurter Enchiridien vom Jahre 1524. Wolfrum behandelt es in der ihm

zukommenden mixolydischen Tonart und läßt die Blechinstrumente es zu Anfang des zweiten Teiles (Nr. 7, Einleitung) im **Fortissimo** vortragen; Motive aus der Hirtenepisode dienen als Zwischenspiele. Der Chor (womöglich mit der Gemeinde) ergreift jetzt ebenfalls die Choralmelodie, die nunmehr von den Klängen des Orchesters umrauscht wird. Das mächtige **Fortissimo** sinkt plötzlich zum **Piano** herab, und der Chor singt die sechste Strophe des bekannten Chorals **a capella**. Ein stimmungsvoller Satz: schwebende Achtel und Triolen in den Streichern, gehaltene Akkorde in den Bläsern, leitet zu der achten Nummer: „Maria an der Krippe", der schönsten des ganzen Werkes, über. Wolfrum hat hier das oben erwähnte Lied, das für ihn der Ausgangspunkt zu seinem Werke geworden ist, als Textunterlage zu einem Gesang der Maria verwendet, in dem jede Silbe des ergreifenden Gedichtes in den Tönen nachzittert, und das im einzelnen zu beschreiben, ihm seine Weihe nehmen hieße. Wie versenkt der Komponist schon gleich durch die mit Chromatik durchflochtene Begleitung den Zuhörer in die rechte Stimmung, in der er das Ganze restlos auf sich wirken lassen kann. Zuletzt gesellt sich zu der Bitte der Maria um Vergebung der Sünden der Chor im **Pianissimo** mit den Worten: „Lieg ich in Sterbenszügen, wach auf und steh mir bei" zu der Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden", gewiß ein feinsinniger Einfall des Komponisten. Der Satz verklingt im äußersten **Pianissimo**. Da erschallen außerhalb des Orchesters Schalmeienrufe: Die Hirten nahen, um das Wunder zu schauen, das da zu Bethlehem geschehen ist, und um das Jesuskind anzubeten. (Nummer 9: „Die Hirten bei der Krippe"). Während der ersten Anrede der drei Sprecher der Hirten

17.

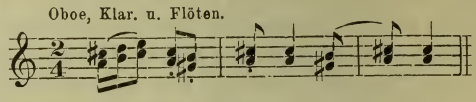


Du lieb-stes Kind-lein bloß und arm,

ertönt im Orchester die schöne Melodie, die hier im Beispiel 16 wiedergegeben ist, und die auch beibehalten wird, während der

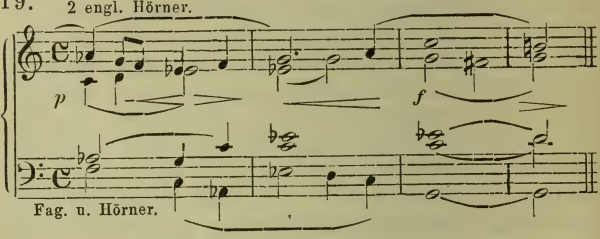
Chor der Hirten „Gelobet seist du, Jesu Christ“ singt. Die Hirten bringen nunmehr, während u. a. wiederholt der Choral erklingt, ihre Geschenke dar: ein Lämmlein, das lustig springt:

18.



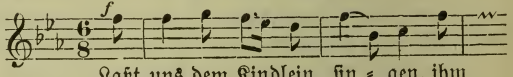
einen Hirtenstab:

19.



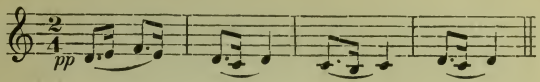
und eine Schalmei: Beispiel 16. Jetzt nahen auch die Hirtinnen, deren Ausgelassenheit uns schon die hüpfenden Figuren in den Violinen und Flöten verraten. Auch sie lassen erst zwei Sprecherinnen vortreten und singen dann zusammen:

20.

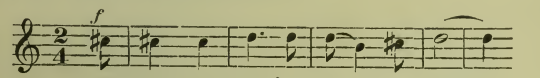


Bei den Schlußworten ihres Gesanges: „dann wird das Kind eins lachen“, ist das Lachen ziemlich realistisch gezeichnet. Mit einem Hallelujagesang, dessen Fundament wieder der Choral bildet, ziehen die Hirten froh von dannen.

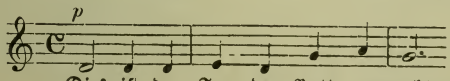
In eine von der der vorhergehenden Nummer abweichende Stimmung versetzt uns Nummer 10, „Die drei Könige aus dem Morgenlande“. Das gemessene Motiv in Violinen und Violen unisono:

21. 

läßt uns im Geiste die gemessenen Schrittes daherkommenden drei Könige schauen. Die Streicher werden von den Holzbläsern mit einer Triolenfigur unterbrochen, und wenn sie ihr Thema wieder aufnehmen, gesellen sich zu ihnen Violoncello und Baß mit dem Choral „Wie schön leucht' uns der Morgenstern", worauf Motiv 21, die Triolenfigur und der Choral in sinnvoller Weise miteinander verflochten werden. Wolfrum läßt die drei Könige nicht, wie die Hirten, selbst auftreten, sondern er hat den ganzen Vorgang in die Form einer Ballade gefaßt. Ein Erzähler (Tenor) singt ein altes Dreikönigslied:

22. 

bei dessen orchestraler Einkleidung abermals das Christkind-Motiv (Beispiel 13) sowie die vorhergehenden Motive in dieser Nummer Verwendung gefunden haben. Immer reicher wird die orchestrale Farbenpracht, während der von der Orgel festgehaltene Ton als der Stern gedeutet werden muß, der den drei Königen voranleuchtet. Endlich, nachdem das Orchester noch einmal im lichten C-Dur laut aufgejubelt hat, ist das Ziel erreicht, was uns das Christkindmotiv deutlich sagt. Die drei Könige bringen dem Christkinde ihre Geschenke dar, und „Maria hieß sie willkommen sein, legt ihnen ihr Kind ins Herz hinein" (Christkindmotiv), worauf Wolfrum noch mit der Zeichnung des göttlichen Lichtes, „das sie nun im Herzen tragen", eine intensive Wirkung erzielt.

23. 

so tönt es uns zu Anfang der Schlußnummer von den Solostimmen außerhalb des Chores entgegen: die Engel verkünden den Tag des Herrn. Der Chor imitiert die Weise, erst in scheuer Andacht, dann immer freier und zuversichtlicher, um endlich im Verein mit dem jubilierenden Orchester auf den Tönen des allbekannten Weihnachtschorals „Vom Himmel hoch, da komm ich her" den Engeln zuzurufen: „Jauchzt Himmel, die ihr nun erfuhrt den Tag der heiligen Geburt". Da ertönt es aus der Ferne zurück: „Ehre sei Gott in der Höhe" (Beispiel 1). Der Chor betet es nach, und immer lauter und lauter ertönt der Lobgesang, bis nach einem wuchtigen Fortissimo die Menge in stiller Andacht verharrt und die Engelstimmen, getragen von Harfenklängen, in weiter Ferne verhallen.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

1. (49) Bach, Johannes-Passion.
2. (26) —— Matthäus-Passion.
4. (102) Beethoven, Missa solemnis.
5. (123) Berlioz, Requiem.
6. (31) Händel, Messias.
6c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
9. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 ℳ. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 ℳ.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 ℳ. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 ℳ.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 ℳ. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 ℳ.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583) — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Web (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphon [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (51 — Klavierkonzert, Es dur (593). A dur (594). — Legende v. d. he Elisabeth (511). — Tasso (549). — Mi solemnis [Heuß] (600). — Les Préluc [Heuß] (610). — Hamlet (616). Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (61 Festklänge (619). — Hunga [Münzer] (624). — Mazeppa [Münz (625). — Orpheus [Münzer] (626). Prometheus [Münzer] (627).
Mendelssohn, Elias (520). — Paul (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 — Violinkonzert (547). — Symph. Nr A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (57
Mozart, Requiem (512). — Sympho Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G (572). — Symphonie Nr. 41, C. (57
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Kleng (607).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (62 — Serenade, G dur. Op. 95 [Leicht tritt] (628) — Variationen und F über ein lustiges Thema von Joh. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (63
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Me As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Me Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (5 — Manfredmusik (540). — Parad und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-S fonie [Bauer] (638). — Szenen Goethes Faust (542). — 1. Sympho B. (524). — 2. Symphonie, C. (5 — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (56 Suf, Symphonie „Israel" (620/21) 30
Tinel, Franziskus (530). — Godol [Müller-Reuter] (603). — Mohnblun [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfred-Symphonie (5 — 5. Symphonie, E m. (557). — S phonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — quiem [Puttmann] (639/640). 30
Volbach, Es waren zwei Königskin [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (5 D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (60
Weingartner, König Lear [Weingart (601). — Das Gefilde der Seligen [W gartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (6
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [P mann] (637). (Wird fortgese

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 638

780.8
B74m2
v.638

Kleiner Konzertführer

Robert Schumann

Rheinische (Es-dur) Sinfonie

(M. Bauer)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Rheinische (Es-dur) Sinfonie

von

Robert Schumann

Kleiner Konzertführer

von

Dr. M. Bauer

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

780.8
B74m2
v.638

Dritte Sinfonie (Esdur),

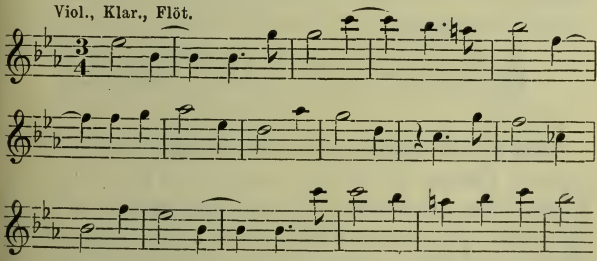
genannt die „rheinische". Op. 97.

„Es kömmt mir nicht zu, über das Werk, wie über dessen Aufnahme mehr zu sagen; ich glaube nur, es könne ohne Gefahr für den Verleger in die Öffentlichkeit treten", schreibt Schumann am 1. März 1851 an Simrock. Entstanden ist die Sinfonie vom 2. November bis zum 9. Dezember 1850. Die ersten Anregungen empfing der Meister nach eigenen Äußerungen durch den Anblick des Kölner Doms, dessen Majestät sich namentlich im Hauptthema des

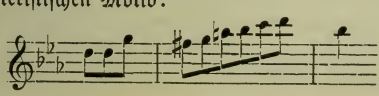
Ersten Satzes

widerspiegelt.

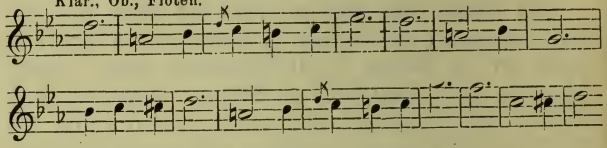
Mit vollem Orchester setzt es ein:



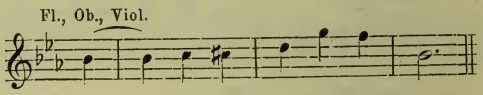
Unmittelbar hieran schließt sich der Überleitungssatz mit dem charakteristischen Motiv:



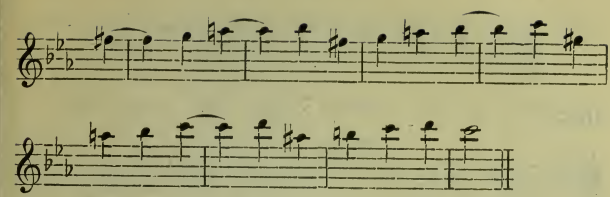
das nach Gmoll, der Tonart des Seitensatzes, hinüberleitet. Aber statt des erwarteten Seitensatzes tritt mit kühner Umkehr noch einmal der ganze Hauptsatz ein, von Hörnern und Trompeten glanzvoll unterstützt. Diesmal führt der Überleitungssatz wirklich in den sorgfältig vorbereiteten Seitensatz hinüber, dessen edle Melancholie uns von der entschwundenen Pracht rheinischer Burgen zu erzählen weiß.



Eine kurze Mahnung an das Hauptthema unterbricht den elegischen Gesang, der dann abermals, von Streichinstrumenten gebracht, ertönt und unmittelbar in den aus den Motiven des Überleitungssatzes und des Hauptsatzes kunstvoll gefügten Schlußsatz leitet, den ein zarter, traumhaft verschwebender Anhang krönt:

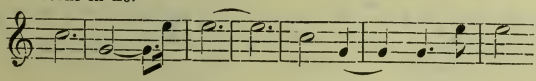


Mit scharfem Kontrast meldet sich der Rhythmus des Hauptsatzes im **Unisono** der Streicher und leitet zur **Durchführung** hinüber, die mit rauschendem Gdurakkord anhebt. Sie stellt sich poetisch als ein unablässiges Kämpfen und Ringen zwischen Elegie und Hymnus, Vergangenheit und freudiger Gegenwart dar. Zuerst erscheint im Streichorchester der Vermittlungssatz, dem bald der Seitensatz, von sämtlichen Holzbläsern im düstern Fmoll vorgetragen, folgt. Ein nur der Durchführung eigenes Thema schließt sich an und drängt vorwärts, um die trüben Erinnerungen zu scheuchen:

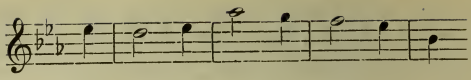


Es ist dies ein Lieblingsgedanke Schumanns, der u. a. in der Einleitung zur D moll-Sinfonie sich findet. Aber bald meldet sich das ruhelose Motiv des Vermittlungssatzes wieder und bald ungestüm, bald zart tritt es auf, kontrapunktiert zum Seitensatz und weicht dem abermals erscheinenden Durchführungsthema, das mit mächtigem Crescendo der Bläser und Pauken in den zweiten Teil der Durchführung leitet. Dieser setzt mit dem Hauptsatze machtvoll ein, der in den Bässen in As moll anhebt, von den Violinen nach H dur getragen wird, und nun über Es moll, Fis dur nach B moll hinstrebt, in welcher Tonart klagend der Seitensatz einsetzt, unterbrochen von den Rhythmen des Hauptsatzes. Auch das Durchführungsthema beteiligt sich an diesem Kampfe, aber gar bald mahnen die schmetternden Hörner mit ihrem:

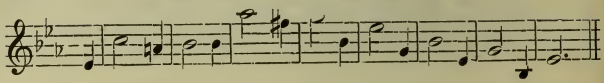
Corni in *Es*.



zum endlichen Siege, und mit Macht und Glanz, in den Trompeten und Pauken einfallen, eilt das Orchester zur Reprise. Sie bringt den Hauptsatz nur einmal; der Vermittlungssatz des ersten Teils ist durch eine kurze Episode ersetzt, die direkt dem in C moll erscheinenden Seitensatze zueilt. Der Schlußsatz entspricht in seinem Aufbau dem ersten Teil und verwendet in grandioser Steigerung die Rhythmen des Hauptsatzes. Das duftige Anhangsmotiv erscheint daher nicht wieder, dafür aber zwei neue Motive:



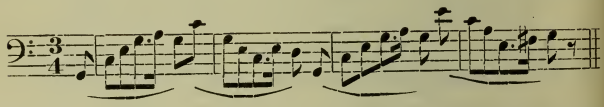
und:



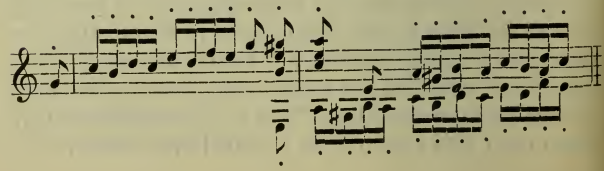
Damit ist der Höhepunkt und Abschluß des Satzes gefunden, dessen lebensfreudige Majestät in vielen Zügen auf den ersten Satz der F dur-Sinfonie von Brahms hindeutet, mit dem er auch den Rhythmus teilt: denn in Wirklichkeit handelt sich's hier nicht um $^3/_4$-, sondern um $^6/_4$-Takt.

Zweiter Satz.

Er weist jenen für Schumann charakteristischen Bau des Scherzo mit zwei Trios auf. Der Charakter des Scherzos ist der eines Bauerntanzes unter der blühenden Linde. Alte und junge Paare drehen sich in fröhlichem Kreise, mit lustigen (Cello und Fagott) und verliebten (Klarinette, Violinen) Empfindungen:

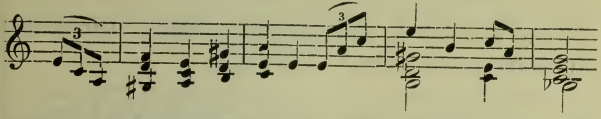


Im ersten Trio waltet mehr der prickelnde, neckische Sinn des Rheinländers:



und anmutig genug fallen in das tändelnde Spiel der Flöten, Fagotte, Violinen und Bratschen die Celli mit dem Scherzothema in den Nachsatz des Trios ein.

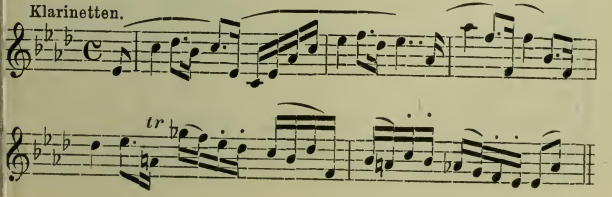
Das zweite Trio bringt elegischen Gesang. Klarinetten, Hörner und Trompeten stimmen ihn an:



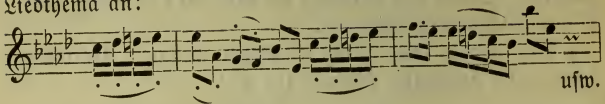
und die Stimmung bleibt ernst, wenn auch hier und da sich schüchtern die Streicher bemühen, jenes lustige Motiv des ersten Trios anzugeben. Auch nach dem Wiederauftreten des Scherzothemas in hellem A dur behält das elegische Motiv die Oberhand und führt in die Wiederholung des Scherzos zurück, dem ein ungemein poetischer Schluß angehängt ist. Endlich verhallt fern der fröhliche Reigen.

Dritter Satz.

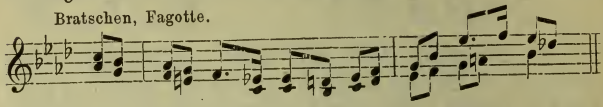
Er ist eines jener sinfonischen Genrestücke in modifizierter Liedform, an denen die ganze Literatur der romantischen Sinfoniker so reich ist: wir denken an die Ritterballade aus Mendelssohns italienischer, an die Romanze aus Schumanns D moll- oder den Poco Allegretto-Satz aus Brahms' F dur-Sinfonie. Die große sinfonische Form wird in Episoden aufgelöst. Der vorliegende Satz trägt den Charakter eines orchestralen Liedes ohne Worte. Der einleitende, in der Mitte und am Schlusse wiederkehrende Gedanke ist:



Ihm schließt sich, von Violinen vorgetragen, das eigentliche Liedthema an:



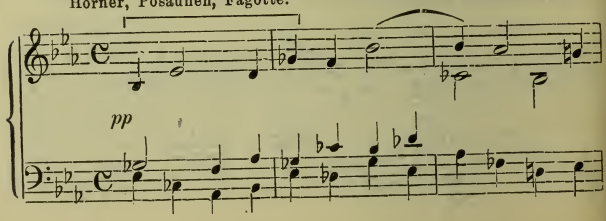
Der dem Teil B der dreiteiligen Liedform entsprechende Nebengedanke, der dreimal wiederkehrt:

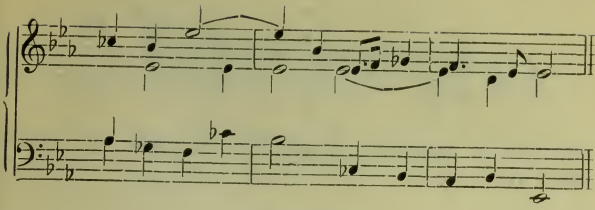


ist ein Lieblingsthema Schumanns, das u. a. auch in seiner „Faust"-Musik (Teil III, Nr. 4, „Böse wichen, als wir streuten") erscheint. — Der Satz klingt im zarten Wechselspiel zwischen Klarinette und Violinen aus.

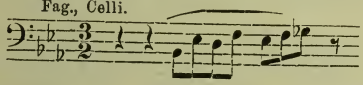
Vierter Satz.

Er bildet eine merkwürdige Mischung eines kunstvollen Kanons und der Liedform. Zu seiner äußeren Entstehungsgeschichte wird uns berichtet, Schumann sei zu diesem (nachkomponierten) Satz durch die Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs angeregt worden und habe ihn ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie." Später strich er das Programm, das wir auch ohne Worte erraten. Feierlicher Bläserklang eröffnet das Stück:

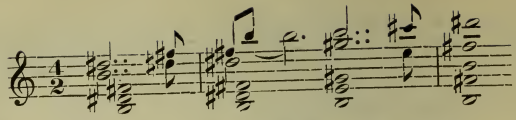




Das diesem Liedsatze zugrunde liegende Motiv ⌐¬, das übrigens bei Bach oft, so in der Cismoll-Fuge des ersten Teils des „Wohltemperierten Klaviers", und auch sonst, auftritt, ertönt unaufhörlich: nach den tiefen Bläsern bringen es Klarinetten, Oboen, Flöten, auch die Violinen greifen ein und leiten zu einer Art von Mittelsatz (Trio) hinüber, der aber nichts weiter ist, als eine veränderte Rhythmisierung des gleichen Gedankens (wie wir es aus den Chaconnen und Fugen von Buxtehude kennen). Ein kontrapunktisches Zwischenmotiv:



entstammt dem Hauptgedanken. Im Wechselspiel der Violinen und Bläser wird der Mittelsatz zur Wiederholung des ersten Teils gesteigert, der nun wieder den Rhythmus des Anfangs, aber gedehnt zum $^4/_2$-Takt, bringt und den Hauptgedanken in immer neuen Klangkombinationen zum Tremolo der Streichinstrumente erklingen läßt. Paukenwirbel, mächtige Akkorde der Posaunen und Hörner lassen den Hörer ahnen, daß der heiligste Moment am Altar gekommen ist. Schumann erreicht hier eine orchestrale Wirkung, wie wir sie aus der „Tannhäuser"-Ouvertüre kennen: auch dort die Steigerung, Vergrößerung, die Posaunenklänge, das Tremolo. — Der abgekürzten Wiederholung des Hauptgedankens schließt sich eine feierliche Schlußfanfare

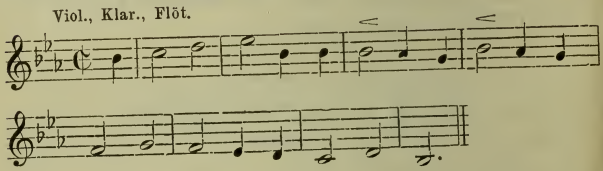


an, und in mystischen Es moll-Akkorden klingt das seltsame Stück aus.

Fünfter Satz.

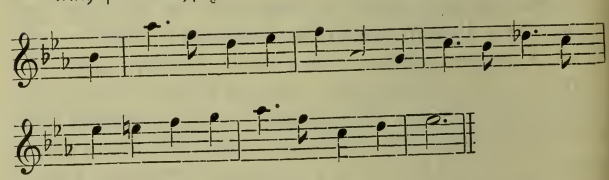
„Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher" und
„Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben"

schallt es uns aus diesem Satze entgegen. Rheinische Zecher, lustige Nächte, tolles Treiben, wie es Schumann später in seiner „Festouvertüre" Op. 123 geschildert hat, tauchen hier in kecken Rhythmen auf. Gleich das Hauptthema:



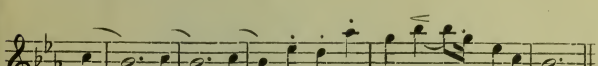
führt uns in den mutwilligen Schwarm mitten hinein.

Auch sein Nachsatz:

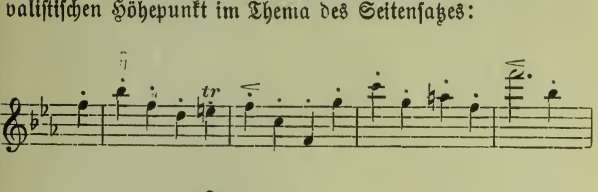


atmet denselben übermütigen Charakter.

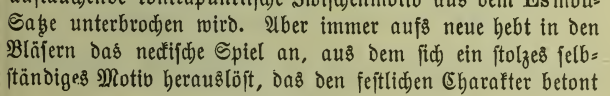
Ein zarter dreinschauender Mädchenkopf verschwindet in der Menge der kecken Burschen:



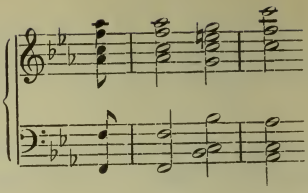
Immer toller wird das Treiben und erreicht seinen karnevalistischen Höhepunkt im Thema des Seitensatzes:



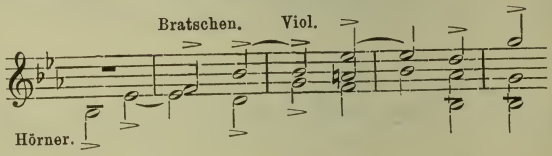
Die Durchführung verarbeitet dieses Thema, und mit ihm hält auch die ausgelassene Stimmung an, die allerdings zeitweilig durch mahnende Akkorde der Streicher und das wiederauftauchende kontrapunktische Zwischenmotiv aus dem Es moll-Satze unterbrochen wird. Aber immer aufs neue hebt in den Bläsern das neckische Spiel an, aus dem sich ein stolzes selbständiges Motiv herauslöst, das den festlichen Charakter betont



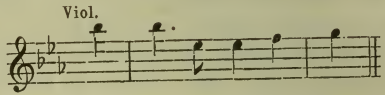
und auch zur Reprise hinüberführt. Diese ist mit dem ersten Teil übereinstimmend gebaut, dehnt aber den Schlußteil nach Beethovenschem Vorbild zu mächtig sich steigernder Coda aus, in der das akkordische Motiv:



und aus ihm sich entwickelnd das nach Dur gewandte Thema des Es mollsatzes eine entscheidende Rolle spielt:



Die Temposteigerung im Schlußanhang zeitigt noch das letzte neue Motiv:



und damit endet das ausgelassenste Orchesterstück, das Schumann je schrieb: ein zweiter Faschingsschwank.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
I. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

)1. (49) Bach, Johannes-Passion.
)2. (26) —— Matthäus-Passion.
)4. (102) Beethoven, Missa solemnis.
)5. (123) Berlioz, Requiem.
)[. (31) Händel, Messias.
)[c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
)9. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

)on Gabrieli bis Bach.
). Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588) — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583) — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias, S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12, B. (586). — Symphonie Nr. 16, G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie B. (524). — 2. Symphonie, C. (577) — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godolevo [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556) — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 Pf.

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).

Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Preis 30 Pf.

reitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 639/640

~15

1BJ.8
B74m2
r.639-40

Kleiner Konzertführer

Giuseppe Verdi

Requiem

(Max Puttmann)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Requiem

von

Giuseppe Verdi.

Kleiner Konzertführer

von

Max Puttmann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Verdis Requiem.

Für Soli, Chor und Orchester.

(G. Ricordi & Co., Mailand.)

Die Missa de profundis (Totenmesse), nach den Anfangsworten ihres ersten Satzes »Requiem aeternam dona eis, Domine« („Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr") auch kurz „Requiem" genannt, nimmt unter den verschiedenen Arten von Messen der katholischen Kirche eine besondere Stellung ein. Es treten in ihr an die Stelle des »Gloria« und des »Credo« zwei ihr eigentümliche Abteilungen: die Sequenz »Dies irae«, die man dem Thomas a Celano zuschreibt, und das Offertorium »Domine Jesu Christe«, und außerdem weicht auch der Text im »Kyrie«, dem man einen besonderen Teil vorgesetzt hat, sowie im »Sanctus« und im »Agnus Dei« von dem sonst üblichen Texte des Hochamtes ab.

Als mit der Einführung der Oper und der Ausbildung der Instrumentalmusik „die Tonmuse", wie Meinardus sagt, „die weitgedehnte Hochebene eines großen Allgemeinen verließ und herabstieg zum Besonderen", war es daher die Missa de profundis, der sich die Kirchenkomponisten mit besonderer Vorliebe zuwandten, da mit der hier von der Kirche sanktionierten Freiheit in der Behandlung des Meßtextes am ehesten die Möglichkeit geboten war, dem subjektiven Empfinden einen breiteren Raum zu gewähren, als etwa in den für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres bestimmten Missae de tempore. Bildet in den letzteren gewöhnlich das »Credo« den Höhepunkt, so in der Missa de profundis das »Dies irae«, das nicht selten einen dramatischen Charakter erhält, welcher, um mit Kretzschmar zu reden, „dem Zweck des Requiems eigentlich widerspricht.

Denn das Ganze ist dichterisch weder auf Trauer- und Klageszenen, noch weniger auf ausgeführte Schilderungen von den Schrecken der Hölle und des Fegefeuers angelegt. Es soll in erster Linie nur die Fürbitte um die ewige Ruhe aussprechen und es soll sich allen Bildern nur zuwenden, um mit gesteigerter Innigkeit immer wieder zu dieser Fürbitte zurückzukehren."

Unter den zahlreichen Totenmessen, die in früheren Jahrhunderten entstanden sind, ist es die legendenumwobene Mozarts, der man sich am ehesten erinnert. Dem zweiten Dezennium des letzten Jahrhunderts gehört das Cmoll-Requiem von Cherubini an, eines der bedeutendsten Chorwerke der neueren Zeit, dem der Meister 1836 das Dmoll-Requiem für Männerstimmen und Orchester folgen ließ. Um dieselbe Zeit entstand auf Pariser Boden ein weiteres großes Werk, das Requiem von Berlioz, mit seinen vier Bläserchören im »**Tuba mirum spargens sonum**«, und in Paris war es endlich auch, wo Verdi, nachdem inzwischen auch Deutschland die Chorliteratur um einige bedeutende Werke der in Rede stehenden Art, darunter Brahms' Deutsches Requiem, bereichert hatte, seine Totenmesse schrieb.

Schon einmal hatte Verdi sich als Kirchenkomponist versucht, als er mit mehreren italienischen Komponisten daranging, das Andenken Rossinis (gest. 13. Nov. 1868) durch die Komposition und die Aufführung eines Requiems zu ehren. Verdi steuerte zu dem Projekt, das nie zur Ausführung gelangt ist, das »**Libera me**« bei. Da starb am 22. Mai 1873 in Mailand der mit Verdi eng befreundete Dichter Alessandro Manzoni, und der Meister faßte den Entschluß, eine Totenmesse zu schreiben, die im folgenden Jahre am Todestage Manzonis zur Aufführung kommen sollte. Verdi reiste von Mailand nach Paris, und hier entstand das ganze Werk, zu dessen letztem Teil er das bereits im Jahre 1868 komponierte »**Libera me**« mit verwendete. Die Totenmesse wurde pünktlich am 22. Mai 1874 in der Markuskirche in Mailand zur Aufführung gebracht, und zwar unter der Leitung des Komponisten. Sie nahm bald ihren Weg über Paris und London auch nach Deutschland und fand

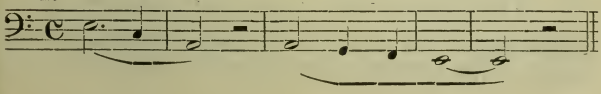
in Wien eine Aufführung, „wie Du sie niemals wieder erleben wirst. Das Orchester ist so wunderbar! Wiederholt wurde das Duett für zwei Frauenstimmen, das **Offertorium** und das **Agnus Dei**“ (Verdi an Luccardi).

Es hat nie an Gegnern der Messe gefehlt, die ihr einen Hang zu Äußerlichkeiten und theatralische Züge zum Vorwurf machten. Diese aber ergaben sich doch mit Notwendigkeit aus der bisherigen ausschließlichen Tätigkeit Verdis als Opernkomponist, und sie wurden auch dadurch gewiß nicht gemildert, daß man dazu überging, das Werk dem Halbdunkel des Gotteshauses zu entreißen und es dem grellen Licht des Theaters und des Konzertsaales auszusetzen. „Die Messe war von Verdi“, schreibt Verdis Biograph Gino Monaldi, „dem unaussprechliche Trauer über das Hinscheiden einer großen Seele den Gedanken dazu eingegeben, gewiß nicht darauf berechnet worden, daß sie der spekulativen Gier von Theaterunternehmern und Verlegern dienen solle. Auf eine derartige Bahn lenkten sie das Überwältigende des Erfolgs und der Ruf des Urhebers, . . . der es nicht hätte dulden dürfen, daß seine Messe einem andern Zwecke diene, am wenigsten dem eines Publikums, dem er auf der Bühne schon so viel geboten hatte, und dem er noch so viel bieten konnte.“ Die vielen schönen Züge, die das Werk trägt, die überzeugenden Klänge, die Verdi hier anzuschlagen weiß, und die geniale Schöpferkraft, die, wie aus jedem Werke des Meisters, so auch aus jeder Nummer seines Requiems spricht, lassen aber alle etwaigen Bedenken gegen dasselbe verstummen und stempeln es zu einem der besten Werke der kirchlichen Tonkunst.

Nr. 1. Requiem und Kyrie. (Soli und Chor.)

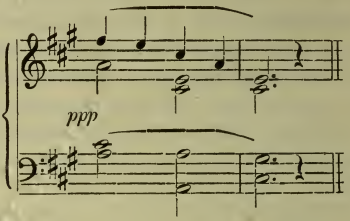
Die Bässe beginnen im Pianissimo:

1.



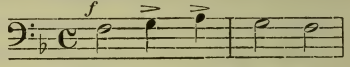
und schüchtern nur wagt der Chor zu den sanften Klängen des Orchesters sein »**Requiem aeternam**« zu psalmodieren. Das »**lux perpetua**« wird durch eine Wendung nach dem freundlichen A dur und ein abwärtsgehendes Motiv gezeichnet:

2.



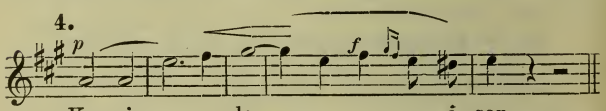
gleichsam, als wollte das Orchester den noch trauernden Chor aufrichten, und diese „rührende Mischung von Wehmut und verklärter Freundlichkeit" (Kretzschmar) gibt dann auch der ganzen ersten Nummer ihre unbeschreibliche Wirkung. Nach einer Trugfortschreitung nach F dur setzt ein Halbchor **a cappella** mit dem Motiv:

3.



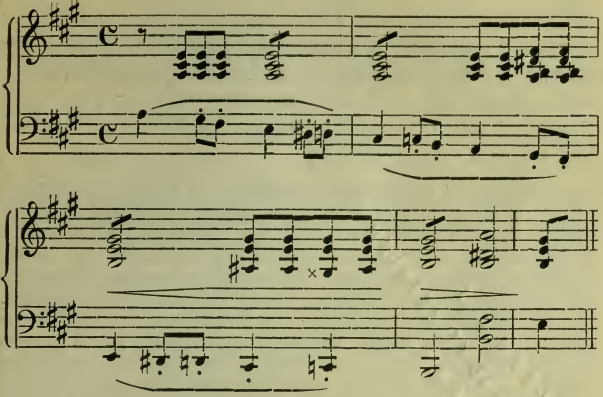
ein. Der Satz nimmt den Anlauf zu einer thematischen Arbeit, entwickelt sich dann aber frei und schließt stimmungsvoll ab, worauf der erste Teil der Nummer wiederholt wird. Es folgt das »**Kyrie eleison**«, von dem Solotenor intoniert:

4.



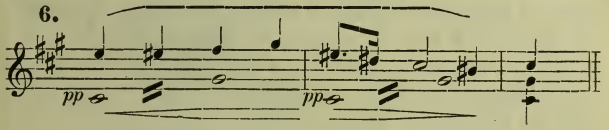
welches Thema, das bald auch die übrigen Solostimmen aufnehmen, durch die Figur im Orchester:

5.



einen sanft flehenden Charakter erhält. Nun schreit plötzlich der Chor auf: »Kyrie eleison« und ergreift dann das Motiv Nr. 4 in der Verkürzung, begleitet von einer leichten Sechszehntelfigur in den Violinen. Wundervoll ist die mit dem vom Chor gesungenen »Christe eleison« einsetzende Cis dur-Stelle:

6.



Immer dringender wird jetzt die Bitte um Erbarmen, bis nach einem wuchtigen Dmoll bald wieder Motiv Nr. 5 erklingt; in milder Verklärtheit schließt der Satz ab.

Nr. 2. Dies irae. (Soli und Chor.)

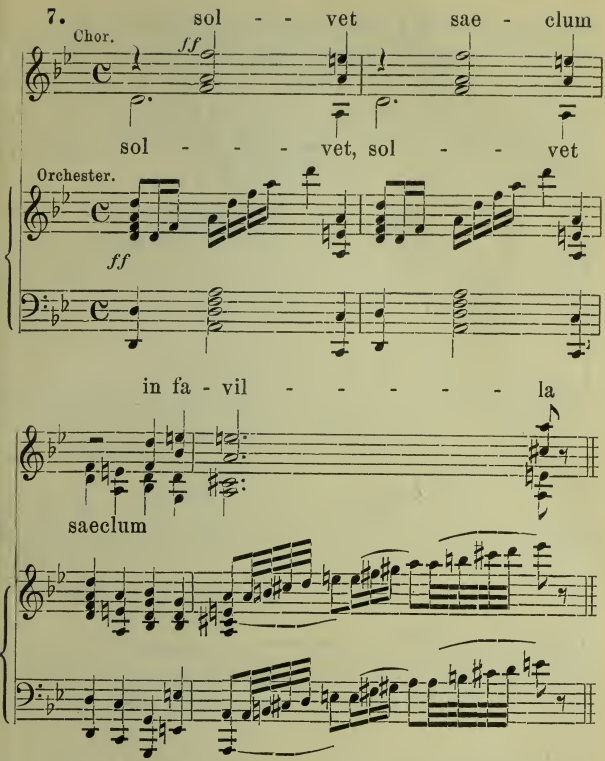
Verdi hat das »Dies irae« in neun Sätze geteilt, die aber doch so ineinander übergehen, daß sie als ein geschlossenes Ganzes angesehen werden können. Daß auch Verdi, wie die

meisten Komponisten, das »Dies irae« als den Hauptteil seiner Totenmesse angesehen und ihm eine so große Ausdehnung gegeben hat, daß es etwa den dritten Teil des ganzen Werkes ausmacht, kann nicht wundernehmen, kam doch der Text dieses Satzes mit seinen dramatischen Zügen der Muse Verdis besonders entgegen. Monaldi sagt:

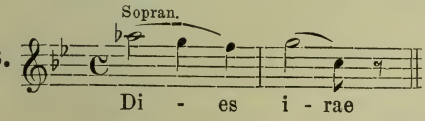
„Vor allem wird Verdi gegenüber der gewaltigen beschreibenden Lyrik des ‚Dies irae' ein unvermeidliches Gefühl des Zagens befallen haben, da er sich die grenzenlose Schwierigkeit vergegenwärtigte, die furchtbare Färbung der Worte und Bilder in Noten wiederzugeben und den erschütternden Gedankengehalt der großen christlichen Dichtung in den Stil einer Messe zu kleiden. .... Die Unmöglichkeit einsehend, das Publikum zu bezwingen und es in einen Zustand höchster Abstraktion zu versetzen, um es dadurch für die gewaltige Poesie des jüngsten Gerichts empfänglich zu machen, griff Verdi auf sein gewohntes melodramatisches System zurück: einen starken Eindruck auf den Zuhörer zu machen und in ihm das plastische Gefühl einer objektiven musikalischen Schilderung hervorzurufen."

Das trifft im allgemeinen zu. Aber neben den mehr nur eine äußere Wirkung erzielenden tonmalerischen Zügen schlägt Verdi hier doch auch Töne an, die wohlgeeignet sind, den Zuhörer in einen Zustand höchster geistiger Abstraktion zu versetzen. Es gelingt ihm aber leider nicht, den Zuhörer auch darin festzuhalten, und der Eindruck des »Dies irae« als Ganzen ist daher nicht so einheitlich wie der des »Requiem aeternam« und des folgenden Offertoriums.

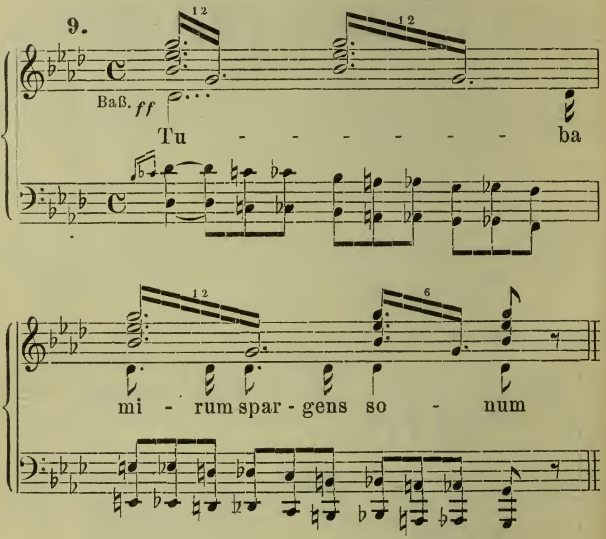
Vier wuchtige Gmoll-Akkorde, wilde Sechszehntelläufe und das vom Unisonochor im Fortissimo hervorgestoßene »Dies irae« und endlich das von einem Teil des Chores festgehaltene g, zu dem der andere Teil in ängstlichen, mit Chromatik untermischten Figuren sich ergeht, gemahnen an den Tag des Jüngsten Gerichts. Nach der Wiederholung der soeben geschilderten acht Takte zeichnet das Orchester zu einem synkopierten Motiv der Singstimmen den Höllenbrand:



wobei besonders die Molldominante von erschütternder Wirkung ist, und dann singt der Chor im Fortissimo:



aus welchem Motiv sich das Folgende entwickelt. Zu abgerissenen Tönen im Orchester stammelt endlich nur noch der Chor sein »Quantus tremor est futurus«. Da setzt im Orchester die Trompete mit einem Signal ein und ruft das Echo wach (Trompete in der Entfernung). Allmählich werden mehr und mehr Stimmen laut, und endlich erdröhnt es:



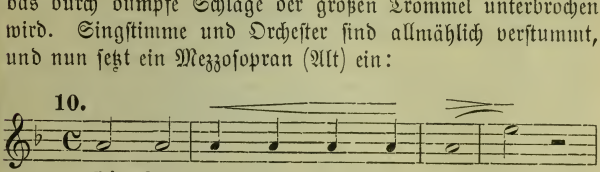
die ganze Erde scheint zu beben unter den Klängen der Posaunen des Jüngsten Gerichts.

Gleich Berlioz, der Verdi hier wohl als Vorbild gedient hat, läßt auch dieser, entgegen dem Texte, durch mehrere tubae, die ihren Ruf von verschiedenen Seiten erschallen lassen, cogere omnes ante thronum. Man hat, wie Monaldi mitteilt, diese Interpretation des »Tuba mirum« getadelt, aber mit Unrecht; denn man muß Monaldi unbedingt beipflichten, wenn er sagt:

„Die Wirkung gestaltet sich bei der Kombination zu einer ungewöhnlich ergreifenden und erzeugt in dem Hörer das Gefühl eines Bebens und eines geheimnisvollen Schauers, bei dem es ihn kalt überläuft."

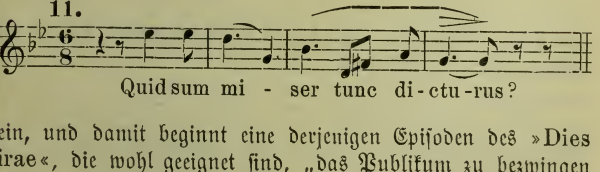
Ernst und düster singt der Solobaß das »Mors stupebit«, begleitet von einem kurzen Motiv in den Instrumentalbässen, das durch dumpfe Schläge der großen Trommel unterbrochen wird. Singstimme und Orchester sind allmählich verstummt, und nun setzt ein Mezzosopran (Alt) ein:

10.



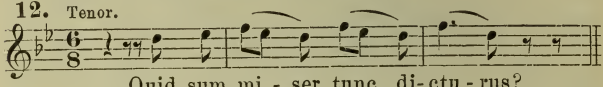
Die chromatischen Töne in der Begleitung weisen auf den Anfang des »Dies irae« zurück, und im folgenden „lebt denn auch die Erregung wieder auf, mit der die Sequenz begann. Zum Teil in verlängerten Rhythmen, wie aus der Ferne drohende Gestalten, ziehen die charakteristischen Motive des ersten Abschnittes des ‚Dies irae' durch das dunkle Gewebe des Satzes hindurch. Dynamik und Modulation wirken mit schauerlichen Kontrasten" (Kretzschmar). Die Erregung nimmt im Orchester mehr und mehr zu, und endlich führt ein wilder Lauf in G dur auf das Motiv Nr. 8 zurück. Nach einem angstvollen Aufschrei auf diesem Motiv scheint die sündige Menschheit sich allmählich ihrem Schicksal zu ergeben. Da setzt nach einer bangen Generalpause der Mezzosopran mit dem Terzett:

11.

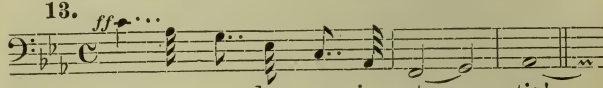


ein, und damit beginnt eine derjenigen Episoden des »Dies irae«, die wohl geeignet sind, „das Publikum zu bezwingen und es in einen Zustand höchster geistiger Abstraktion zu ver-

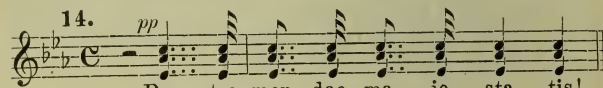
setzen". Und wie schön hat Verdi diesen an sich so wundervollen Gesang frommer Seelen begleitet! Aber das Orchester vermag auch keine Entscheidung zu treffen, „quem patronum rogaturus«, und schweigt daher endlich ganz und überläßt den Singstimmen den frommen Gesang allein. Noch einmal leiht das Orchester den Singstimmen seine Unterstützung. Umsonst. Diese fragen endlich zaghaft nacheinander:



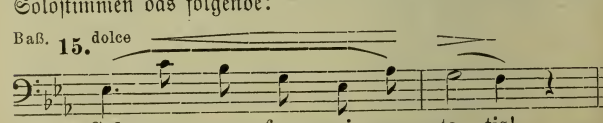
Quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus? Da setzt das wirkungsvolle »Rex tremendae« ein, in dem Verdi „die beiden treffend gezeichneten Tonbilder von der Majestät des ewigen Richters und der gnadenbedürftigen Menschheit ganz nahe aneinandergestellt und in enge Reibung gebracht hat" (Kretzschmar). Der Chorbaß beginnt:



und zaghaft wiederholt der Tenor, dreifach geteilt:



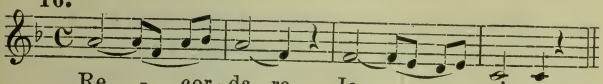
Zu dem Hauptmotiv (Nr. 13) des Satzes gesellt sich in den Solostimmen das folgende:



und der ununterbrochene Wechsel der Tonarten und der stetig sich wiederholende Ruf des Chores »Salve me« geben dem Ganzen einen unruhigen, halb drohenden, halb ängstlichen Charakter, bis nach einem glänzenden C dur Solisten und Chor mit den ersten Tönen des Motivs Nr. 15 mit aller Innigkeit um Errettung flehen.

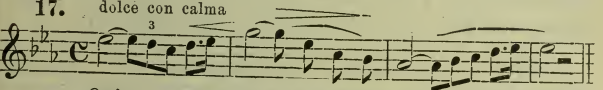
Es folgt das »Recordare« für Sopran und Mezzosopran:

16.



das in Wohllaut getaucht ist, aber mit seinen italienischen Zügen und der Kadenz weit eher in die Oper als in ein kirchliches Werk paßt. Und doch möchte man es ebensowenig missen wie das wundervolle Tenorsolo »Ingemisco«, dessen Hauptthema lautet:

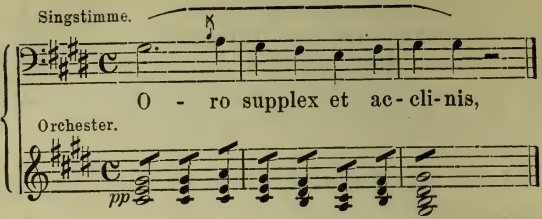
17. dolce con calma



Später findet sich ein köstliches Zwiegespräch zwischen dem Solisten und dem Orchester.

Hatte Verdi in diesen beiden Sätzen sich als Lyriker gezeigt, so trägt das folgende »Confutatis« für Solobaß wieder dramatische Züge. Seine Wirkung ist auf den Kontrast gestellt. Der Baß singt allein mit voller Wucht auf dem Ton h: »Confutatis maledictis«, und das Orchester setzt in der Tiefe mit einer Dissonanz ein. Gleich darauf aber erklingt es im bittenden Tone: »Voca me cum benedictis«, und dann folgt eine Stelle, wo Verdi durch Quintenparallelen sowohl rein musikalisch eine aparte Wirkung erzielt, als auch der Stimmung des Textes sehr gerecht wird:

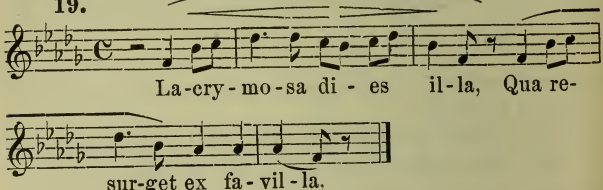
18.



Wenn Verdi nunmehr das Baßsolo kadenzierend bis auf den Oberdominantdreiklang von Emoll führt und dann unvermittelt mit den vier Gmoll-Akkorden auf das »Dies irae« zurückgreift, so treten auch dem Zuhörer die Schrecken des Jüngsten Tages wieder vor die Seele.

Verdi wiederholt vom »Dies irae« etwa vierzig Takte und leitet dann mit einer Reihe von Sextakkorden in das »Lacrymosa« über, das sich „mit dem schlichtesten volkstümlichen Vortrag frommen Gebets als mit dem besten Mittel gegen die Schreckensbilder des Gerichts wendet" (Kretzschmar). Mezzosopran und Baß nehmen sich einander das Thema ab:

19.



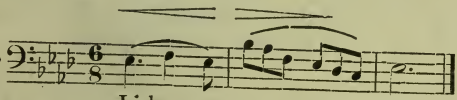
das dann auch bald die übrigen Solostimmen und der Chor ergreifen. Einen echt kirchlichen Charakter trägt das Gebet der vier Solostimmen a cappella: »Pie Jesu Domine«. Jetzt setzt der Chor mit dem Anfang des in Beispiel 19 skizzierten Themas wieder ein, dann verweilen sämtliche Singstimmen auf dem Ton f: »Dona eis requiem«, und endlich ertönt mit der Dreiklangsfortschreitung von B dur nach G dur das zuversichtliche

Amen, worauf das Orchester sich unvermittelt nach B dur zurückwendet und den zweiten Teil der Totenmesse im Pianissimo abschließt.

Nr. 3. Domine Jesu. (Offertorium, Soloquartett.)

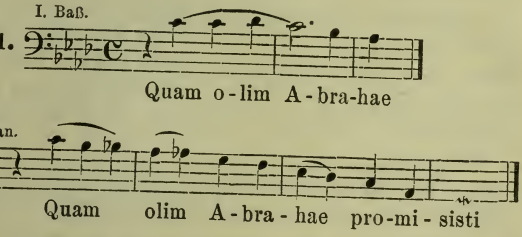
Das für Soloquartett geschriebene Offertorium atmet himmlische Klarheit, wie Engelstimmen klingt es uns daraus entgegen. Nach einer sanften Einleitung intoniert das Orchester das Hauptmotiv, unterbrochen von dem feierlichen »Domine Jesu Christe« des Mezzosoprans und Tenors, und dann übernimmt es der Baß:

20.



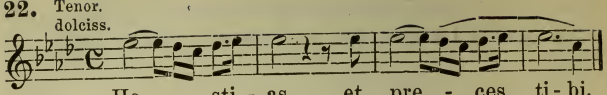
Im Verlaufe des aus diesem Motiv gebildeten Satzes fesselt besonders die Stelle, wo das Motiv von der Solovioline in A dur intoniert wird. Der Baß führt endlich auf den Tönen des As dur-Akkordes: »in lucem sanctam« in den zweiten Teil des Offertoriums, dessen erstem Motiv bald ein zweites entgegentritt:

21.



Der Satz wendet sich mit einer großen Steigerung nach C dur, und nach einem raschen Diminuendo setzt dann das Gebet ein, getragen von einem leisen Tremolo:

22. Tenor. dolciss.

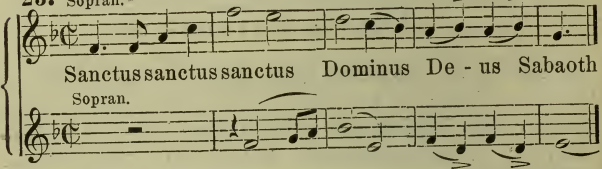


Dieser Satz ist eine der schönsten Eingebungen des Meisters. Verdi wiederholt jetzt das »Quam olim Abrahae«, wendet sich aber zum Schluß nicht nach C dur, sondern zurück nach As dur, und leise verhallt der schöne Satz mit dem Motiv Nr. 20.

Nr. 4. Sanctus. (Doppelchor.)

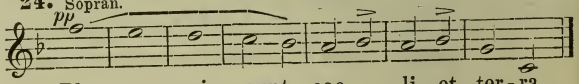
Ein Trompetensignal eröffnet den Satz, dreimal erschallt, allmählich den Akkord c-e-g aufbauend, der Ruf »Sanctus«, und dann setzt eine Doppelfuge mit den Themen:

23. Sopran.



ein, von denen das zweite im Orchester durch Achtelnoten eine kleine Variante erhält. Im Verlauf der Fuge tritt das zweite Thema ganz hinter das erste zurück, und aus den Takten 2—4 des ersten Themas gewinnt Verdi durch Verlängerung der Töne sogar auch eine wundervolle Vertonung des »Pleni sunt«:

24. Sopran. *pp*



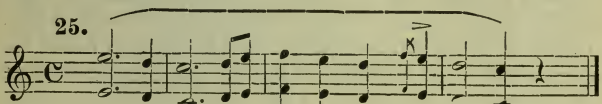
Gleich darauf setzt dazu im zweiten Chor das »Hosanna« ein, während im Orchester abgestoßene Arpeggien erklingen. Das

Orchester geht zu wuchtigen chromatischen Läufen über, und mit einem vollen achtstimmigen »Hosanna in excelsis« schließt der Satz wirkungsvoll ab.

Nr. 5. Agnus Dei. (Soli und Chor.)

Das »Agnus Dei« ist einer der merkwürdigsten Sätze des Werkes; der Hauch der Romantik weht uns daraus entgegen. Das 13 Takte umfassende Thema wird von einer Sopran- und einer Mezzosopranstimme in der Oktave ohne jede Begleitung vorgetragen:

25.

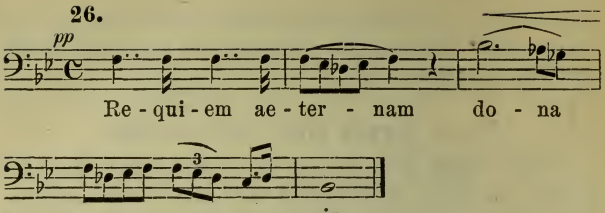


und dann vom Chor und Orchester im Unisono übernommen. Darauf setzen wieder die beiden Frauenstimmen mit ihm ein, diesmal in C moll und vom Orchester mit sanften Klängen unterstützt. Bald ist aber das freundliche C dur wieder erreicht, und nun erklingt die Weise noch ein viertes, fünftes und sechstes Mal, bald vom Chor, bald von den Solostimmen intoniert und in immer reicherer orchestraler Ausschmückung, bis das Orchester zuletzt die Bitte um ewigen Frieden himmelwärts trägt.

Nr. 6. Lux aeterna. (Terzett.)

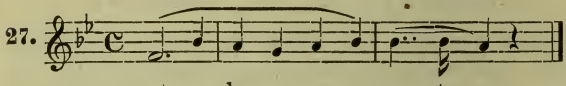
Den Inhalt des »Lux aeterna« kennzeichnet Kretzschmar mit folgenden Worten: „Mit Quartsextakkord und schattenartig wandelnden Harmonien einsetzend, scheint es Stimmung und Phantasie von jedem gewohnten irdischen Grund hinwegführen zu wollen", und in der Tat: die Klänge, die uns hier empfangen, scheinen aus einer andern Welt zu uns herabzudringen. Da werden wir plötzlich aus den Regionen ewigen Lichtes zurückgeführt an das dunkle Grab:

26.



intoniert der Baß, und die beiden andern Solostimmen schließen sich ihm mit einer sich in sanften Windungen ergehenden Figur an. Nach einem kleinen a cappella-Satz intoniert der Baß abermals sein »Requiem aeternam«, und bald darauf dringt das Himmelslicht durch die Nacht des Grabes. Im Orchester flimmert es auf, und der Mezzosopran singt:

27.



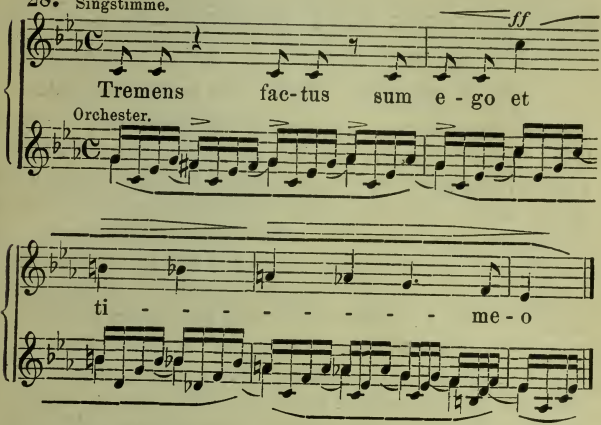
Nach 13 Takten ergreift der Baß dieses Thema, das in der Folge auch zu einem kleinen a cappella-Satz verwendet wird. Wieder setzt das Orchester mit seinem Tremolo ein und erinnert mit den wiederholten Dreiklangsfolgen B dur-D dur an den Anfang des Satzes; die Frauenstimme aber singt, auf dem zweigestrichenen d verharrend: »Lux perpetua luceat eis, Domine«, und in den Männerstimmen erklingt es leise: »Requiem aeternam«.

Nr. 7. Libera me. (Sopransolo und Chor.)

Das »Libera me« ist nächst dem »Dies irae« der ausgedehnteste Teil der Totenmesse. Der Solosopran beginnt im psalmodierenden Tone und ohne Begleitung: »Libera me . . .«, und dann gemahnen dumpfe Klänge an den Tag des Gerichts,

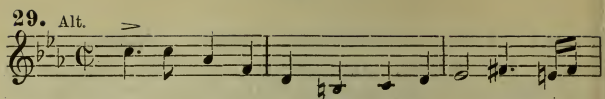
worauf der Chor der Solostimme nachbetet, gleichwie die Gemeinde dem Priester. Im Orchester tauchen Reminiszenzen an das »Dies irae« auf, worauf der Sopran das »Tremens factus sum« singt, über das Angst und Furcht ihre Schatten breiten:

28. Singstimme.



Nach einem Aufschrei in Singstimme und Orchester verhallt es leise: »et timeo«, dann Totenstille. Und nun setzt das »Dies irae« mit seinen wuchtigen G moll-Akkorden wieder ein, das mit wenigen Abweichungen wiederholt wird und auf der Oberdominante von B moll abschließt. Verdi greift jetzt auf den Introitus zurück und benutzt den Orchestersatz, dessen Hauptmotive in Beispiel 1 und 2 gegeben sind, notengetreu, nur von A- nach B moll transponiert, zu einem a cappella-Satz: »Requiem aeternam«, der im größten Pianissimo mit der Akkordfolge Es moll-B dur abschließt; über den tiefliegenden Chorstimmen schwebt das zweigestrichene b der Solostimme. Ein kurzer Solosatz a la recitativo führt in die Schlußfuge, deren umfangreiches Thema lautet:

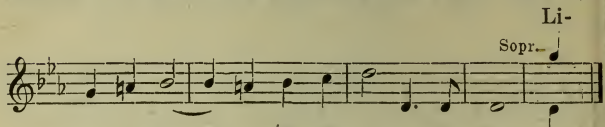
29. Alt.



Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor-te ae-

Li-

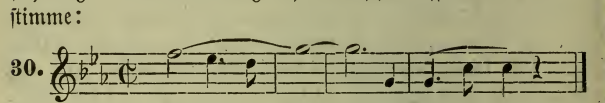
Sopr.



ter - na, in di - e il - la tre-men - da;

Die erste Durchführung bestreiten die Singstimmen allein und lassen sich vom Orchester nur ihre Einsätze durch kurze Akkorde angeben. In der zweiten Durchführung tritt das Thema auch bereits in der Umkehrung auf. Modulationen führen in die entlegensten Tonarten, und endlich setzt die Solostimme, die Chorstimmen zur Andacht zwingend, mit den ersten sechs Tönen des Fugenthemas in der Verlängerung ein. Die ruhige, verklärte Stimmung hält aber nicht lange an, immer erregter erklingt das »**Libera me**«, bis nach einer mächtigen Steigerung über dem Orgelpunkt g plötzlich alles in sich zusammensinkt. Jetzt setzt das Fugenthema wieder ein, und zwar in der Engführung. Ein kleines Gegenthema erscheint später in der Solostimme:

30.



Li-be - ra me, Do-mi-ne,

Noch einmal nimmt die Solostimme allein das Wort, der Baß bildet ganz heimlich aus dem Motiv Nr. 30 die Stelle: »**Dum veneris judicare**«, und dann erklingt's mit größter Eindringlichkeit: »**Domine, libera me de morte aeterna**«. Es ist, als wollten die Tonwogen das Himmelsgewölbe durchbrechen. Dann tritt allmählich Ruhe ein. Das Orchester flüstert das erste Motiv des Fugenthemas und das Motiv Nr. 30, und leise verhallt es im Gebetstone: »**Libera me**«.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
I. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

01. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
02. (26) —— Matthäus-Passion.
04. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
15. (123) **Berlioz**, Requiem.
41. (31) **Händel**, Messias.
[illegible]. —— Messias. (Engl. Ausg.)
09. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Délibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Goldmark, 2. Symphonie, Es (579).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4. A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godolevi [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 ₰.

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).

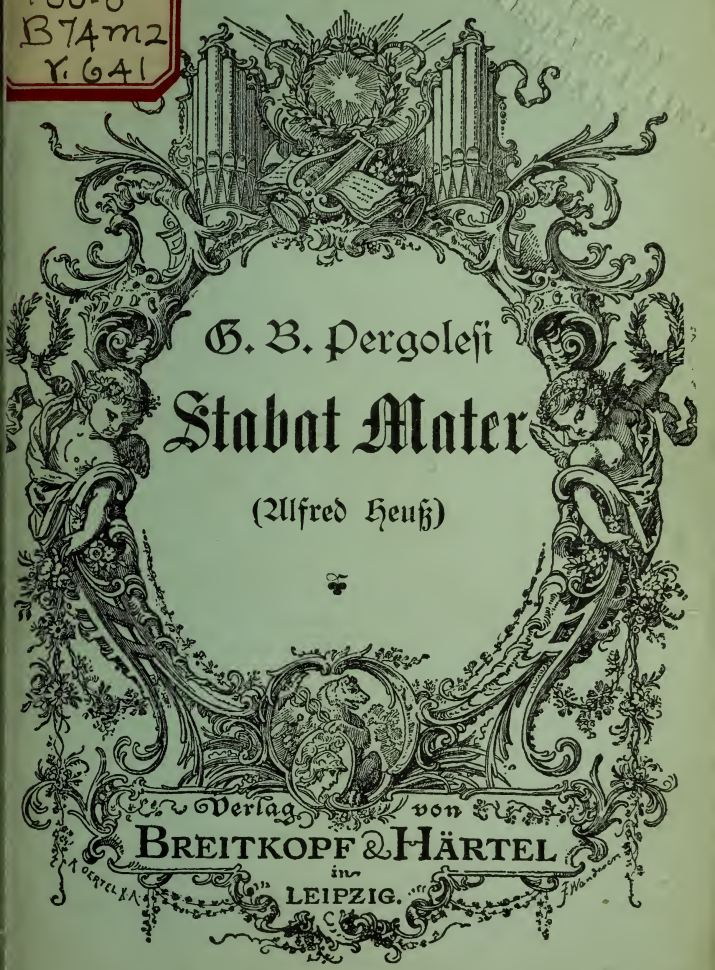
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 641

780.8
B74m2
v.641

Kleiner Konzertführer



G. B. Pergolesi

Stabat Mater

(Alfred Heuß)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Stabat mater

von

G. B. Pergolesi.

Kleiner Konzertführer

von

Alfred Heuß.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Pergolesis Stabat mater.

Besetzung: Zweistimmiger Frauenchor, zwei Solostimmen (Sopran und Alt), Streichquartett (Streichorchester) und Orgel.

Pergolesis **Stabat mater** ist, wenn auch nicht das bedeutendste, so doch neben dem Palestrinas das berühmteste Werk seiner Gattung. Es schwebt über ihm ein Reiz der Romantik wie über dem **Requiem** Mozarts: beide Musiker starben früh — der 1710 geborene Pergolesi schon in einem Alter von 25 Jahren — und zu ihren letzten Werken gehörte das **Stabat mater**, bezw. das **Requiem**. Auch Pergolesis Schaffen war, wie das Mozarts besonders der Oper gewidmet gewesen, vielseitig, wie die meisten bedeutenden Musiker Italiens damals waren, hat er sich aber auch sehr stark — soweit sein kurzes Leben es ihm erlaubte — mit Kirchen- und mit Instrumentalmusik beschäftigt. Unbedingt wird man auch Pergolesi zu den originellsten Meistern der Musikgeschichte rechnen müssen, als trotz seiner außerordentlichen Jugend von ihm Anregungen ausgingen, über die man sich erst so recht klar zu machen bestrebt ist. Es bezieht sich dies nicht darauf, daß Pergolesi mit seinem genialen komischen Einakter **La serva padrona** — die Magd als Herrin — sowie auch mit seinem **Stabat mater** Schule machte — das sind längst bekannte historische Tatsachen —, es handelt sich vielmehr auch um Eigenheiten seiner Tonsprache, die als der Ausdruck einer stark originellen musikalischen Persönlichkeit sich herausstellen. Es gehört zu den Aufgaben der Musikgeschichte, diese deutlich zu beleuchten und ihren Einfluß auf die Musik darzustellen; wobei man sich natürlich hüten wird, sie zu übertreiben.

Pergolesi hat das **Stabat mater** im Auftrage der Minoriten zu St. Luigi in Puzzuoli kurz vor seinem Tode geschrieben.

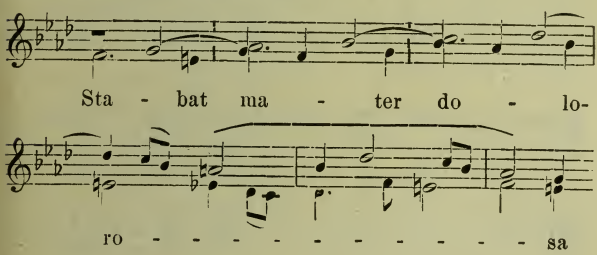
Das Kloster bewahrt noch heute das Manuskript als seinen kostbarsten Schatz. Das Werk, das rasch überaus bekannt wurde, und von dem immer wieder Ausgaben, oft die denkbar stillosesten, erschienen, war bis auf unsere Zeit in keiner authentischen Fassung zu erreichen, da das Originalmanuskript nicht ausgeliehen wird. In dankenswertester Weise hat die italienische Regierung von diesem Seite für Seite photographische Aufnahmen gemacht, und in strengem Anschluß an diese hat Gustav Schreck, der bekannte Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig, eine Ausgabe veranstaltet, die, bei Breitkopf und Härtel erschienen (Partitur sowie Klavierauszug), das Werk in der Weise studieren läßt, wie es aus den Händen des Komponisten hervorgegangen ist.

Pergolesi gehört der neapolitanischen Schule an, die in dem nicht viel weniger berühmten Stabat mater Em. Astorgas uns nochmals ein bedeutendes Werk dieser Gattung geschenkt hat. Im großen ganzen offenbart Pergolesis Meisterwerk nur die glänzenden Seiten dieser Schule, so wenig richtig es auch wäre, die ästhetischen Bedenken diesem Werke gegenüber völlig zurücktreten zu lassen. Blühende Melodik, Plastik in der Darstellung wird man zu den Hauptvorzügen der Neapolitaner rechnen, die Schattenseiten liegen dann in einer oft oberflächlichen Erfassung des Vorwurfes, der wieder zum Teil hervorgerufen wird durch zu starkes Dominieren der Melodik. Was Pergolesis Werk besonders auszeichnet, ist ein persönlicher Zauber, sind eine Menge kleiner, überaus feiner, direkt genialer Züge. Diesen hat man in der künstlerischen Betrachtung noch den Vorrang zu geben vor der blühenden Melodik, die sich zu einem guten Teile bei einem Vertreter der neapolitanischen Schule von selbst ergab. Nicht außer acht lassen wird man bei Pergolesis Stabat mater den dramatischen Geist, der besonders auffällig wird im Vergleich zu dem gleichen, entschieden kirchlicheren Werke Astorgas. Wie im einzelnen die Dramatik in Pergolesis Stabat mater beschaffen ist, wird die Analyse zeigen.

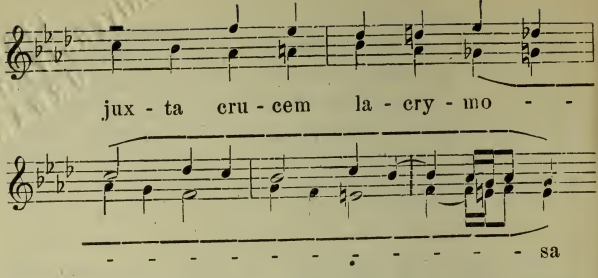
Der Text des Stabat mater, dieser wundervollen Dichtung des Mittelalters, wird dem Jacobus de Benedictis aus Todi

(† 1306) zugeschrieben. Sie gehört zu den sogenannten Hymnen und ist neben dem **Magnificat** und dem **Te deum** wenigstens in der Musik die wichtigste. Im speziellen gehört das **Stabat mater** zu der Gattung der **Sequenzen**, die im **Graduale** ihre Stelle nach dem **Alleluja** haben. Der Ursprung der Sequenzen führt sich auf Notker Balbulus zurück, die in der mittelalterlichen Kirchenpoesie die erste Stelle erlangten.

Den ersten Satz des Werkes, ein Duett, wird man heute dem Chor übergeben. Pergolesi malt hier mit tiefen Farben die Situation am Kreuze, er bricht nicht gleich mit heftigen Klagen aus, sondern läßt die Stimmen in breiten Tönen ihr Leid äußern, die fortwährenden Sekundendissonanzen — ein von Pergolesi sehr beliebtes, vor und nach ihm häufig benutztes Mittel — geben in ihrer Regelmäßigkeit der Klage einen intensiven, aber trotzdem sehr gehaltenen Ausdruck.

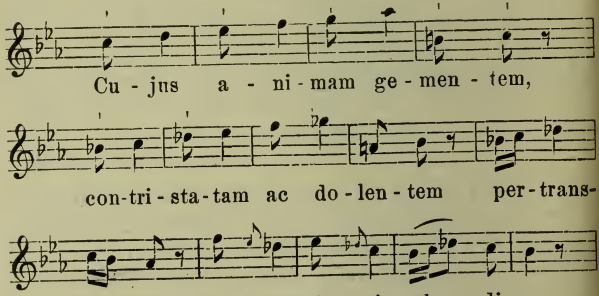


Der Baß bewegt sich in regelmäßigen, kurzen Achteln, und er ist es nicht zum wenigsten, der den Ausdruck des Stückes bestimmt. Es ist das Moment der Monotonie, das er in das schwermütige Bild hineinträgt. Von ergreifender Wirkung ist es, wenn bei der zweiten Fassung der Worte: **juxta crucem lacrymosa** (an dem Kreuze, leidestrunken) — die Bewegung aussetzt, während die Singstimmen die schöne, geschwungene Melodie intonieren:



als blickte voll schmerzlicher Milde Jesus auf seine Mutter.

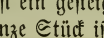
Gleich der zweite Satz, eine Sopranarie: **Cujus animam** (Heiße Qual sie verzehrte) schlägt heftigere Töne an, doch ganz herrlich mit weichem Schmerz gemischt. Es ist eines jener zweiteiligen, in sich kontrastierenden Themen, mit denen die Musik dieser Zeit trotz aller Einheitlichkeit einen so mannigfaltigen Ausdruck erzielt. Der erste Teil verwendet einen besonders bei den Italienern sehr beliebten Rhythmus, der etwas Aufgeregtes, Schluchzendes an sich hat, der zweite Teil ist trotz der Worte — gleich einem Schwerte sie durchdrang — weich gehalten:



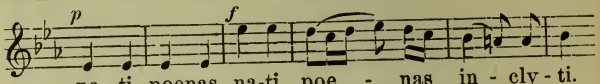
Wie stark der Ausdruck gemeint ist, ersieht man gelegentlich auch an der Dynamik. Da wird z. B. in den Zwischenspielen bei

einer Pianophrase ein einziger Ton **forte** herausgestoßen, Affektmittel, wie wir sie in den großen begleiteten Rezitativen der Opern finden. Interessant ist die Arie auch dadurch, daß der Affekt gegen den Schluß hin beträchtlich gesteigert wird, durchaus nicht das Übliche in der älteren Musik. Der Höhepunkt liegt in dem viermal nacheinander ausgestoßenen hohen **Forte-g** der Singstimme, worauf wieder eine kleine Milderung eintritt.

Der folgende Satz, ein kurzes, gefühlvolles Duett: **O quam tristis** (O wie hilflos) ist dadurch ausgezeichnet, daß das Orchester selbständig gehalten ist und in die immer wieder pausierenden, schmerzbewegten Singstimmen seelenvolle Ergüsse hineindichtet. Die Instrumentalisten können hier durch ausdrucksvolles Spiel sehr viel zur Sache tun. Schön ist besonders, wenn Pergolesi das Wort: **mater** immer durch lange Töne nachdenklich hervorhebt, einer der vielen sinnigen Züge, die diesem **Stabat mater** einen ganz besonderen Wert verleihen.

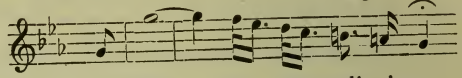
Mit der Altarie: **Quae miserebat et dolebat** (Wie sie um ihn leidvoll zagte) hat Pergolesi ein gesteigertes Seitenstück zur Sopranarie geschaffen. Das ganze Stück ist auf dem bewegten, regelmäßig nachschlagenden Rhythmus  komponiert, auch fehlt die Bezeichnung **Allegro** nicht. Wir kommen bei derartigen Stücken mit unserm heutigen kirchlichen Empfinden nicht mehr aus und müssen uns eben mit dem Gedanken vertraut machen, daß dieser Art von Kirchenmusik die lebhaftesten Empfindungen völlig vertraut sind. Die edlen Melodielinien sind immer noch eine Gewähr dafür, daß trotz des lebhaftesten Ausdrucks die Würde der Kirche gewahrt bleibt. Auch hier arbeitet Pergolesi mit sehr starken dynamischen, aber überaus sinnvollen Akzenten. Es ist ein überaus feiner, wenn auch ganz dramatischer Zug, wenn Pergolesi in dem Satz **cum videbat nati poenas** — als sie die Schmach des Sohnes (**nati**) sah — das Wort **nati** zuerst **piano** und in eintönigen Noten bringt, sie plötzlich aber **forte** und in hoher Tonlage herausstößt, als ob das durch die Wiederholung der gleichen Worte **geweckte** Bewußtsein der Schmach

den bis dahin still getragenen Schmerz plötzlich laut auflodern ließe. So schreibt Pergolesi zunächst:



und wiederholt dieses ganz und gar dramatische Verfahren immer wieder bei diesen Worten. Derartige Stellen rechnen auf einen ganz genauen, entsprechenden Vortrag, sonst ist es ganz unverständlich, wenn die gleichen Worte in so ganz verschiedener Fassung wiederholt werden.

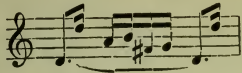
Zum Schönsten und Wertvollsten gehört das Duett: Quis est homo (Wer sieht fühllos, ohne Zähren), das durchaus solistisch gedacht ist. Schwer liegen in breiten Achteln — Largo — die Instrumentalstimmen über der Vokalpartie, die größtenteils als Wechselgesang gehalten ist. Das Eigene dieses Satzes ist besonders in den Ausbrüchen des Schmerzes zu sehen, die durch eine gewisse Art von Seufzer-Kadenzen gegeben werden, wie gleich im 5. Takt:



Alle Welt kennt diese Art von Kadenzen aus dem ersten Satz der fünften Sinfonie Beethovens, wo die Oboe den tiefen Seufzer ausstößt; zufällig stimmt er mit dem Vokalseufzer Pergolesis auch in den Noten ziemlich überein: er ist der Ausdruck eines gepreßten Herzens. Bei dem „Largo“ wird man noch, wie auch Gustav Schreck in seiner Ausgabe des Werkes ganz richtig angibt, eine kleine Separatkadenz von einigen Noten, ähnlich wie Beethoven noch einem breiten Doppelschlag schreibt, einfügen.

Ganz rührend hat Pergolesi die Stelle: Quis est homo, qui non fleret (Welcher Mensch würde nicht weinen) komponiert. Die Singstimmen vereinigen sich hier, sie singen aber abgebrochen,

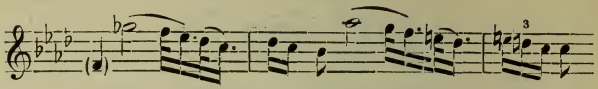
wie vom Schmerz erstickt, und dazu spielen die Violinen fortwährend das liebevoll tröstende Motiv:



wohl wieder ein gütiger Blick des Gekreuzigten von oben, vom Kreuz. Das Duett ist in der Da capo-Form komponiert, der zweite, ein Allegro-Teil in Es dur, beginnt bei den Worten: Pro peccatis suae gentis (Um der Menschheit Sündenschulden sieht sie Jesum willig dulden). Leicht huschen zunächst die Noten im $^6/_8$-Takt vorbei, es liegt ein beseligendes Moment in der eigenartigen Fassung, die Pergolesi seiner Musik gegeben hat, aber verfehlt ist die Auffassung durchaus nicht, da eben Maria an das Glück denkt, das der Menschheit durch ihres Sohnes Tod erblüht. Aber bei den Worten: et flagellis (Geißel, Dornen) wechselt der Ausdruck schon wieder, Pergolesi malt mit ein paar Noten die Schläge, auch nachher kehrt der beseligte Ausdruck nicht mehr. Ein Fülle von „Gesichtern" sehen wir in diesem herrlichen Duett. Wie Pergolesi gleich die folgende Stelle: vidit Jesum in tormentis (Sieht sie Jesum willig dulden) gibt, ist hochgenial. Die Singstimmen geben die Worte unisono und verharren auf einem Tone (g), während die Violinen mit gebrochenen Akkordfiguren direkt unheimlich dahineilen: das gibt ein Bild starren Schmerzes; es ist, als kämen die Augen nicht weg von dem Anblick des Gekreuzigten. Pergolesi schreibt für die Stelle ein p vor, und gerade auch hierin liegt das Starre, Unbewegliche angedeutet. Als dann von flagellis die Rede ist, tritt forte ein, und man verfehlt die Wirkung der Stellen, wenn sie durch ein modernes crescendo miteinander verbunden werden.

In der fmoll-Arie für Sopran: Videt suum dulcem natum (Sieht sie bittre Pein ihn leiden) gibt Pergolesi das Schönste und wahrhaft Ergreifendes im Schluß, der von dem Sterben des Gekreuzigten handelt. Hier stockt der Rhythmus, es ist, als ob wir Jesum schwer atmen sähen, bevor er den

letzen Atemzug tut. Die Arie enthält gesteigerte Schmerzenausbrüche, so die Stelle:



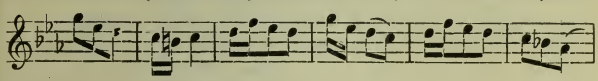
Diese großen Sprünge bedeuten Fassungslosigkeit, wie geistvoll werden dabei einige Worte hervorgehoben. Im allgemeinen ist aber die Arie in stilleren Schmerz getaucht, die zitierte Stelle findet sich gerade vor der Todesschilderung, so daß der Ausbruch sehr fein psychologisch begründet ist.

Man hätte ein doppeltes Recht, nach dieser Arie eine kleine Pause eintreten zu lassen und dadurch eine gewisse Zweiteilung[1] des Werkes anzudeuten; denn der Text selbst wendet sich von hier an direkt an den Betrachter, der aus der Schilderung seine Lehre zieht und sich nun in der Art an Maria wendet, daß eine Nachfolge in ihrem Geiste erstrebt wird. Bis dahin handelte es sich um den Schmerz Marias, jetzt zeigt die schöne Dichtung, welcher Nutzen dem Menschen dadurch erwachsen sei. Pergolesi hat nun dieser Zweiteilung des Textes in feinster Weise Rechnung getragen; dem ersten, bewegten Teil gab er eine oft bis ins Dramatische gesteigerte Haltung, im zweiten Teil aber drängt er dieses Moment zurück und schreibt eine mehr betrachtende, objektive Musik, der Ausbrüche, wie sie im ersten Teil vorkamen, fast ganz fremd sind. Diese in der Musik durchgeführte Unterscheidung gibt dem prächtigen Werke noch einen ganz besonderen Wert, sie zeigt, wie überaus fein Pergolesi empfindet, und wie stark sein dramatisches Empfinden ist, zugleich aber, wie er es im Zaume zu halten vermag. Der zweite Teil gibt denn auch keine Steigerung im Sinne des ersten, sofern er die heftigen Gemütsbewe-

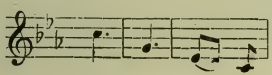
[1] Dieser Zweiteilung des Textes haben Komponisten der Vokalperiode genau Rechnung getragen, so z. B. Josquin de Près in seinem herrlichen Stabat mater, wo es sich um einen ersten und zweiten Teil handelt.

gungen zurückdrängt, sondern er entwickelt sich mit freierem Ausdruck im Hinblick auf die allgemeinen Betrachtungen des Textes.

Das zeigt gleich die Altarie: **Eja mater fons amoris** (Fromme Mutter, Quell der Gnaden), die allen Schmerz beiseite legt, sich in gefaßter, aber fast energischer Weise an Maria wendet mit dem Vorsatz, ihr nachzueifern. Man höre nur das Thema:

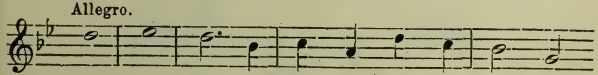


wie bestimmt es den Ausdruck faßt. Einen feinen Zug gibt Pergolesi bei den Worten: **Fac ut tecum lugeam** (Will ich allzeit bei dir sein), wo der Ausdruck bestimmter Willensäußerung mit Noten auf einem einzigen Ton gegeben wird. Mit einem prägnanten Unisonomotiv:



das wir in ähnlicher Gestalt nochmals finden werden, wird Maria im zweiten Teil angeredet; auch hier handelt es sich um den Ausdruck festen Entschlusses.

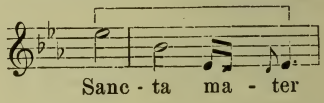
Das folgende Chorduett: **Fac ut ardeat** (Will mit heißer Inbrunst) hängt auch im musikalischen Ausdruck aufs engste mit der Arie zusammen und führt den Gedanken der Gottesgemeinschaft weiter. Während im ersten Teil die kontrapunktische Satzweise, die gerade eine objektivere Darstellung nahelegt, fehlte, finden wir diese in dem „zweiten" Teil öfters angewendet, zum erstenmal hier. Der Ausdruck ist energisch, treibend, das bestimmte Thema hat folgenden Anfang:



Die Worte **complaceam** (wörtlich: daß ich [Jesu] gefalle) und **amando** (in der Liebe zu Christo) erhalten weit ausgedehnte

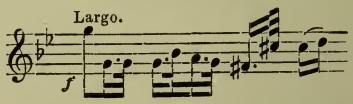
Melismen, das Herz des gläubigen Christen überfließt vor Seligkeit im Gedanken an die Nachfolge Christi.

Auch das folgende, sehr ausgeführte Duett: **Sancta mater** (Heilige Mutter) behält den treibenden Charakter bei. Wir verstehen einzig von der gemachten Zweiteilung des Werkes aus, daß Textausdrücke wie: **crucifixi fige plagas** (seines Kreuzes meine Buße) in der Musik durchaus etwa nicht in Schmerz getaucht sind, sondern mit energisch sehnsüchtigem Ausdruck gegeben werden. Der aktive Schmerz hat eben aufgehört, es handelt sich um die Empfindungen des Christen selbst. Das Duett beginnt mit der Anrufung der Maria und — in Es dur — mit dem gleichen Oktavenmotiv, das schon in der Arie auf die ganz ähnlichen Worte: **Eja mater** zur Verwendung kam:



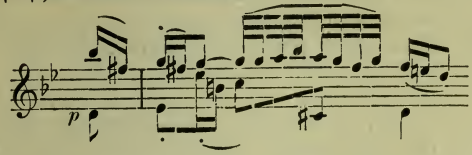
Stark belebte Instrumentalfiguren geben dem Satz etwas fast Stürmisches, um so schöner hebt sich in der Mitte das andächtige, bittende: **Fac me vere tecum flere** (laß mich fühnen, laß mich klagen) ab, wo der Ausdruck persönlich wird, eine der schönsten Stellen des ganzen zweiten Teils.

Mit der Arie: **Fac ut portem Christi mortem** (Will nicht zagen mitzutragen) greift Pergolesi aber wieder einen ganz neuen Ausdruck auf. Es ist ihm nicht nur um den Ausdruck einer bestimmten Willensäußerung zu tun, sondern auch darum, das Schwere zu zeigen, das in der Nachfolge liegt. So beginnt er fast heroisch mit einem Unisonomotiv:



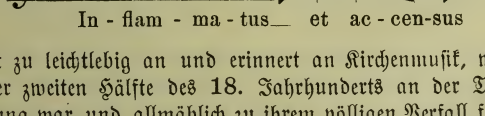
das dreimal, das zweite Mal **piano**, in anderer Tonlage wiederholt wird. Aber dann setzt er gleich ein anderes Motiv voll

schwärmerischer Liebe und Hingebung daneben, damit andeutend, welche Beseligung auch in dem Entschluß, Maria nachzufolgen, liegt; so schwärmen die Violinen:



Es ist charakteristisch, daß, obgleich das heroische Thema mit aller Macht an die Spitze des Satzes gestellt wird, die sinnigen Partien bald überwiegen und den Satz größtenteils in süße Schwärmerei tauchen. Aber dennoch gibt Pergolesi das Hauptmotiv nicht auf, sein Bestreben ist darauf gerichtet, es mit den sinnigen Elementen innig zu verschmelzen. So verstehen wir dann auch den Abschluß des Ganzen wohl, der die beiden Motive direkt nacheinander folgen läßt.

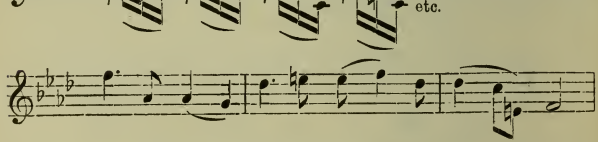
Zu den Stücken, die am meisten zu einer Kritik im kirchlichen und ästhetischen Sinn herausfordern, gehört das Duett: **Inflammatus et accensus** (Frei von Sünden, frei von Fehle), das in allzu weltlichen Rhythmen etwa auch eine grammatikalisch richtige Deklamation vermissen läßt. Gleich die Fassung der Anfangsworte ist zu beanstanden. Hier hat die Schilderung eines sündenfreien Zustandes Pergolesi etwas zu weit geführt, sein Thema mit dem Anfang:



mutet zu leichtlebig an und erinnert an Kirchenmusik, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Tagesordnung war und allmählich zu ihrem völligen Verfall führen mußte. Was Pergolesi beabsichtigt hat, ist ja leicht zu erklären, eben die Schilderung des sündenfreien, seligen Zustands, was

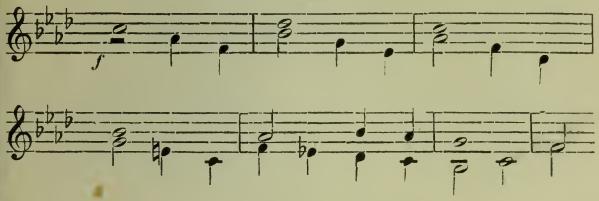
ihn die Feder zu leicht führen ließ. Indessen fehlen sinnigere Züge in dem Satze nicht, wie besonders das Wort »**confaveri**« behandelt wird, entbehrt der Intimität nicht, ein dunkler Pinselstrich in einem heiteren Gemälde.

Die beiden letzten Sätze, beides Duette, von denen man das erste wohl am besten den Solostimmen übergeben wird, hängen direkt zusammen, sind aber ganz verschieden in ihrem Ausdruck. Das erste: **Quando corpus morietur** (Muß des Menschen Leib einst sterben) wird man zu den eigenartigsten Sätzen des ganzen Werkes rechnen, sofern in ihm die Subjektivität Pergolesis noch einmal in aller Deutlichkeit zum Vorschein kommt. Es ist dem Meister nicht darum zu tun gewesen, die Seligkeit, die Ruhe des ewigen Lebens sich zum Vorwurf zu nehmen, im Gegenteil bleibt er noch auf Erden, Todessehnsucht und des Todes Bitterkeit durchziehen seine Seele. War es eine Ahnung des genialen Tondichters, daß ihn der Tod bald wegnehmen werde, als er dieses Werk schrieb? Jedenfalls ist dieser kurze Satz von ganz persönlichen Empfindungen erfüllt; denn der Charakter des Satzes mutet nach dem vorangegangenen fröhlichen Duett um so eigentümlicher an. Welch sehnsuchtsvoller Zug geht durch die Melodie:



und wie bebt die bange Schwellfigur der zweiten Violinen, während der Baß gleichmäßig, wie der Pendel einer Uhr, Achtel 𝄾 𝄾 schlägt! Ohne weiteres wirft dann aber Pergolesi alle diese weichen, subjektiven Empfindungen von sich, als er das Wort: **Amen** in einem fugierten Satz, mit dem das Werk ab-

schließt, durchführt. Es ist ein ganz kirchlich anmutendes, schmuckloses Thema mit den paar Tönen (ganz ähnlich dem Thema in dem fugierten Satz: **Fac ut ardeat.** S. 11):



zu denen sich von Anfang an ein energischer Kontrapunkt gesellt, der dem ganzen, nicht ausgedehnten Satz jenen bestimmten, gefestigten Ausdruck ausprägen hilft, wie ihn echte Kirchenmusik nie ganz vermissen lassen wird.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (54) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Délibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
— azounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). — Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12, B. (586). — Symphonie Nr. 16, G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pobl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39, Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628). — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Symphonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie B. (524). — 2. Symphonie, C. (577 — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563
Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 P
Tinel, Franziskus (530). — Godolev [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556 — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30
Volbach, Es waren zwei Königskind [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582 — D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606
Weingartner, König Lear [Weingartne (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (63
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637).

(Wird fortgesetzt)

Preis jeder Nummer 20 Pfennig.

reitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 642

780.8
B74m2
v. 642.

Kleiner Konzertführer

Max Bruch

Frithjof

(Max Puttmann)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Frithjof

von

Max Bruch.

Kleiner Konzertführer

von

Max Puttmann.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Dear Bldg. 22-22

Max Bruch, Frithjof.

Op. 23.

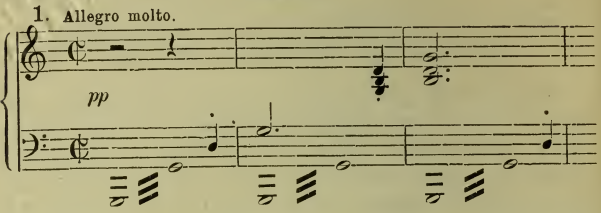
Szenen aus der Frithjof-Sage von Esaias Tegnèr, für Männerchor, Solostimmen und Orchester.

Max Bruch, geboren am 6. Januar 1838 zu Köln, hat sich auf allen Gebieten musikalischen Schaffens betätigt. Seinen Ruhm aber verdankt er neben den beiden Violinkonzerten hauptsächlich seinen Chorwerken, die sich mit ihrer sinnfälligen und doch vornehmen Melodik und der glücklichen Behandlung der Singstimmen und des Orchesters einen Ehrenplatz in dem Repertoire eines jeden besseren Gesangvereins gesichert haben.

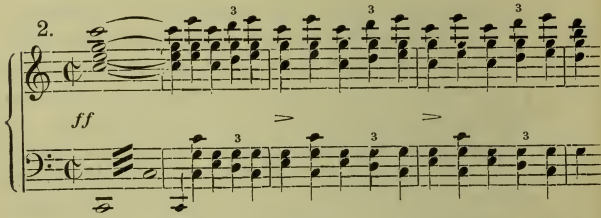
Der „Frithjof", „Frau Klara Schumann in Verehrung gewidmet", entstand im Jahre 1864 in Mannheim und erlebte am 20. November desselben Jahres durch den Männergesangverein „Concordia" in Aachen seine Uraufführung. Der Komponist schöpfte den dichterischen Stoff zu seinem Werke aus der „Frithiofssaga", dem berühmten Epos des schwedischen Dichters Esaias Tegnèr. Er wählte daraus sechs der fesselndsten Szenen und gestaltete sie mit Unterstützung des Philologen und musikalischen Kritikers Ludwig Bischoff in Köln zu einem zur Komposition sich vortrefflich eignenden Text.

Das Epos Tegnérs schildert, wie Frithjof in offener Volksversammlung um die Hand der schönen Ingeborg, der Schwester des Königs Helge, wirbt, aber von dem König stolz abgewiesen wird, zumal er sich des Vergehens schuldig gemacht hat, nächtlicherweile mit Ingeborg im Tempel des Sonnengottes zusammenzutreffen und damit den Frieden des Gottes zu stören. Frithjof wird von Helge verbannt und ihm aufgetragen, den von dem Jarl Angantyr seit dem Tode Beles, des Vaters Helges, verweigerten Tribut herbeizuschaffen. Frithjof segelt mit seinem schnellen Schiffe Ellida übers Meer, führt den Auftrag Helges glücklich aus und kehrt nach langer Abwesenheit, seiner Ingeborg treu gedenkend, in die Heimat zurück.

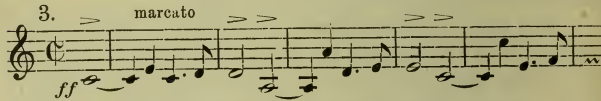
„**Frithjofs Heimfahrt**“ bildet die erste Szene des Bruchschen Chorwerkes. Die Einleitung beginnt mit einem leisen Tremolo, in das bald der Weckruf:



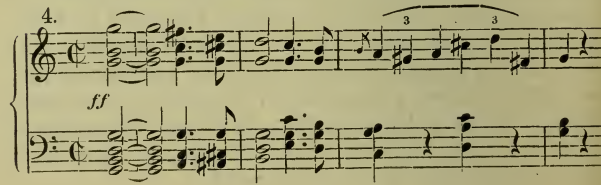
hineinschallt. Eine rasche Steigerung führt zu einem kleinen kraftvoll vorwärtsdrängenden Satz:



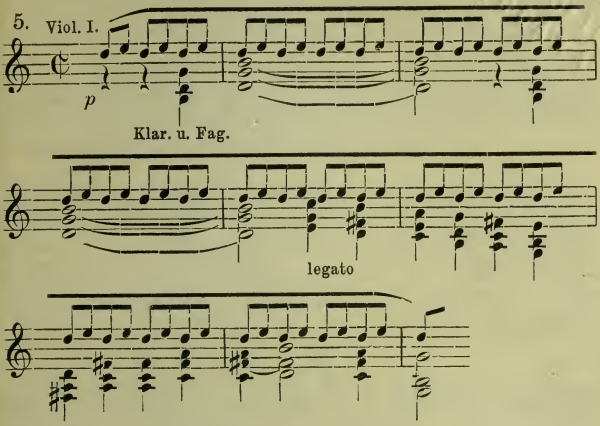
dem sich das Hauptthema anschließt:



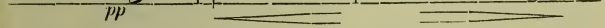
Ein Überleitungssatz führt in das Seitenthema:



dem sich ein aus dem Motiv Nr. 1 entwickeltes Thema von weicherer Stimmung anschließt:

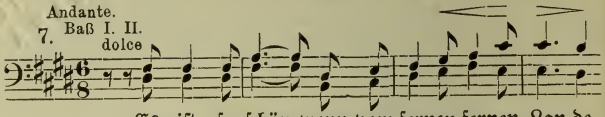


Jetzt setzt das Hauptthema in G-dur ein und führt in die Haupttonart zurück, in der der Satz formgerecht weitergeführt wird und mit einer Coda in lautem Jubel abschließt. Das folgende Rezitativ Frithjofs: „Wie lustig zieht mein schwarzer Schwan", wird durch ein kurzes Arioso unterbrochen, das Violoncello und Fagott mit dem schwärmerischen Thema einleiten:

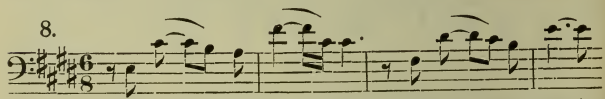


Nach einer plötzlichen Wendung von C- nach H-dur, der Oberdominante von E-dur beginnt ein ausdrucksvolles Andante, das durch die wogenden Figuren in den Streichinstrumenten und den weichen Tönen der Holzblasinstrumente von bestrickender Wirkung ist und zu den Höhepunkten des ganzen Werkes gezählt

werden muß. Die Sehnsucht nach der Heimat läßt die Gefährten Frithjofs den Gesang ihres Führers mit der innigen Weise unterbrechen:



Nach einem kurzen Monolog Frithjofs: „Auf dem Hügel des Vaters", mit einem in kurzen Achteln einherschreitenden Baß, kehrt der Chorsatz wieder, aber in etwas anderer Fassung und mit einer regeren Beteiligung der Solostimme, aus deren Partie die seliges Entzücken atmende Stelle hervorgehoben sei:



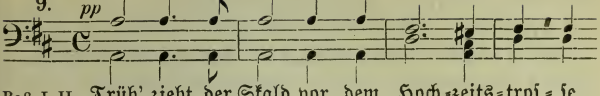
und im sonnigheiteren **E-dur** schließt die Szene ab.

Während der Abwesenheit Frithjofs hat Helge dessen Haus und Hof zerstört, und, von dem alten König Ring, der Ingeborg zur Gattin begehrt, hart bedrängt, beschließt er, mit seiner Schwester sich den Frieden zu erkaufen. Er entreißt Ingeborg das Liebespfand Frithjofs, einen Armring, mit dem er den Gott Baldur schmückt, und sendet sie in feierlichem Zuge zu König Ring.

Die zweite Szene, **„Ingeborgs Brautzug zu König Ring"**, beginnt mit einem feierlichen Marsch in **D-dur**. Aber bald legt sich eine düstere, fast schmerzliche Stimmung über das Ganze, hervorgerufen durch übermäßige Dreiklänge und verminderte Septimenakkorde und das Vorherrschen der Molltonart, in der auch die Einleitung abschließt. Dann setzt der Chor ein:

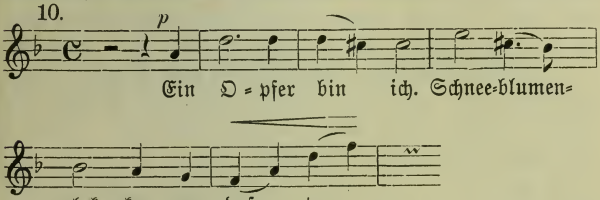
Andante con moto.
Ten. I. II.

9.



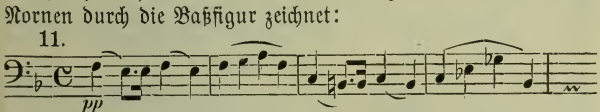
während gleichzeitig das Orchester den Marsch mit einigen Abänderungen wiederholt. Ingeborgs Gesang:

10.



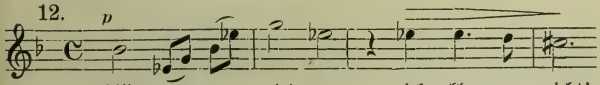
mit der in einem gedämpften Kolorit gehaltenen Begleitung und den Klagetönen der Oboe, schließt sich ein Satz an, der trotz der Bescheidenheit der angewendeten Mittel, die intensivste Wirkung auf den Zuhörer auszuüben vermag. Wie schon zu Anfang der Szene, so stellt der Chor, der ähnlich wie in der griechischen Tragödie behandelt ist, auch hier Betrachtungen an über die finstere Norne, die der Menschen Los bestimmt, und Ingeborg klagt: „Viel trägt das Herz wohl, bevor es bricht", während das Orchester das grausame Walten der Nornen durch die Baßfigur zeichnet:

11.



Dann aber findet Ingeborg allmählig ihre Ruhe wieder:

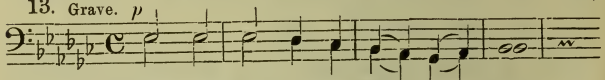
12.



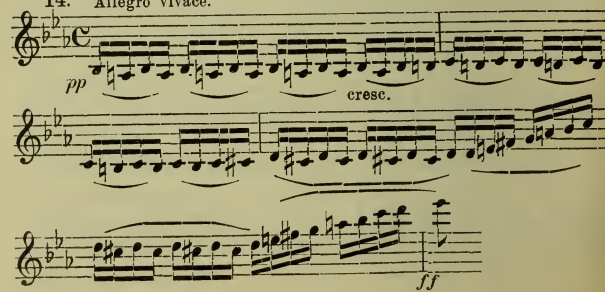
Ihr schließt sich der Chor an, und mit Reminiszenzen an den Marsch findet die Szene ihren Abschluß.

Als Frithjof bei seiner Heimkehr Haus und Hof zerstört und Ingeborg verkauft findet, schwört er, an Helge blutige Rache zu nehmen. Er erstürmt Baldurs Tempel, in dem Helge und die Priester zum Opferdienst versammelt sind, erschlägt Helge und entreißt Baldur den Armring mit solchem Ungestüm, daß das Gottesbild ins Wanken gerät und in die Opferflamme stürzt; bald geht der ganze Tempel in Flammen auf. Frithjof wird für seine Freveltat von den Priestern und dem Volke verbannt.

„**Frithjofs Rache, Tempelbrand und Flucht**“ bilden den Inhalt der dritten und längsten Szene des Werkes. Sie beginnt im schauerlichen **Es-moll**; ernst und düster erklingt in den Bässen der Gesang der Priester:

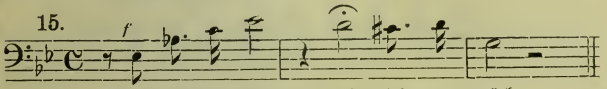


Den Bässen schließen sich, ebenfalls im Unisono, die Tenöre in imitierender Weise an, dann vereinigen sich die Stimmen zu einem vierstimmigen Satz und schließen das mitternächtliche Stimmungsbild in **Es-dur** ab. Da verkündet die Figur in der ersten Violine:



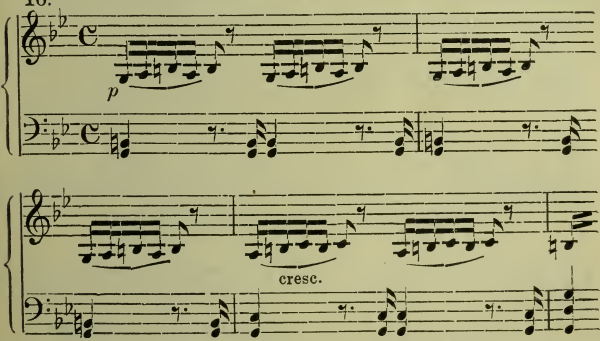
das Nahen Frithjofs, der in einem Rezitativ verkündet, daß „Helge liegt erschlagen". Das Orchester malt deutlich die Erregung des Helden, in dessen Innern zwar da, wo er sich seines zerstörten Besitztums und der an den Feind verkauften Ingeborg erinnert, weichere Stimmungen Raum finden, die aber sofort wieder erstickt werden, als er an der Statue des Baldur den Armring gewahr wird; zitternde Bewegung in den Streichern, markige Trompeten- und Posaunenklänge und wuchtige Baßfiguren kennzeichnen die Situation.

15.



ruft Frithjof in höchster Erregung, und während dann der Chor intoniert: „Weh! Er zerrt mit Frevelmut an dem Ring", zaubert das Orchester unsern Helden, wie er sich bemüht, dem Gotte den Ring zu entreißen, vor unser geistiges Auge:

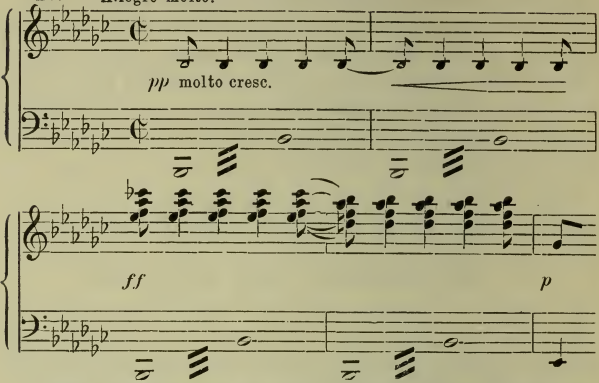
16.



Es folgt die Schilderung des Tempelbrandes mit ihrem Reichtum an tonmalerischen Zügen und mit einer zwingenden Gewalt des Ausdrucks, wie wir sie in Chorwerken nicht oft anzutreffen pflegen. Einen Moment scheint es, als habe das Gottes-

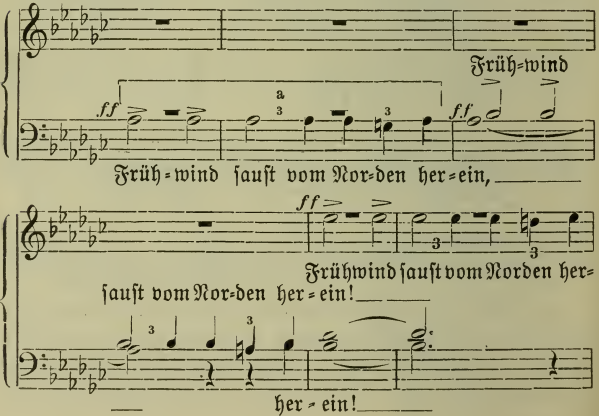
bild bei seinem Fall die Opferflamme erstickt, dann aber bricht das verheerende Element mit aller Kraft sich Bahn:

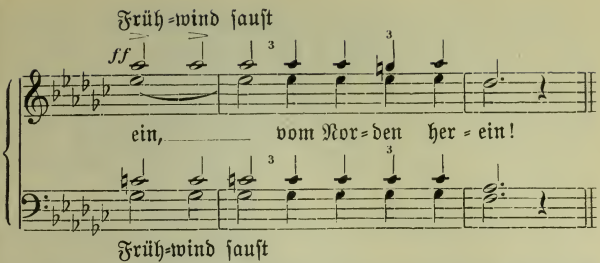
17. Allegro molto.



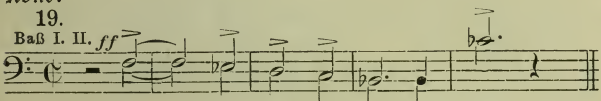
Sehr bemerkenswert ist unter anderen die Stelle, wo die vier Singstimmen, umrauscht von den wuchtigen Klängen des Orchesters, aufeinandergetürmt werden:

18.

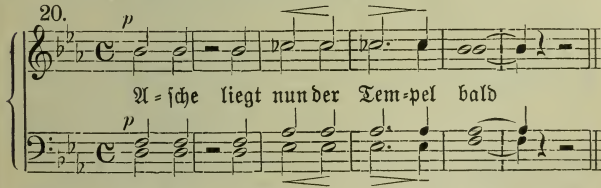




Dem Motiv a) ſchließt ſich ſpäter unmittelbar der Fluch der Prieſter an, mit dem charakteriſtiſchen Sprung der kleinen None:

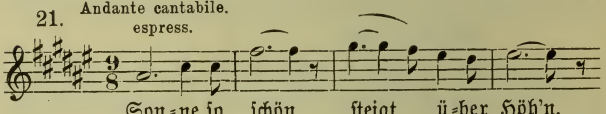


Es folgt das wuchtige: „Flieg, Rauch, und ſuche im Wirbelfluge Walhallas Höhe", ein Satz von elementarer Gewalt, und dann leiten klagende Klänge in den Hörnern und Holzblasinſtrumenten in den Schlußſatz der dritten Szene. Leiſe intonieren die Gefährten Frithjofs:

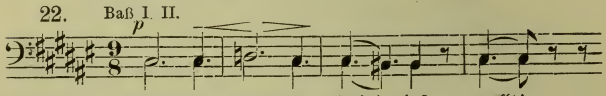


Mit ihrem Geſang vereinigt ſich der der Solo=Klarinette, die ſpäter von der Solo=Oboe abgelöſt wird. Eine lichtere Stimmung tritt bei der Stelle ein: „Glücklicher der, dem ſein Land nicht verſchloſſen", die faſt ganz ohne Begleitung geſungen wird, indem nur die Violoncelli dem Baß ihre Unterſtützung leihen.

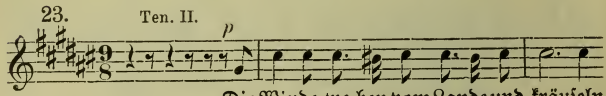
Weiche Bläserharmonien führen unmittelbar in die vierte Szene: **„Frithjofs Abschied von Nordland“**. Entehrt und verbannt, friedlos in der Heimat wie in der eigenen Brust, besteigt Frithjof mit einigen seiner treuen Gefährten wieder sein Schiff, um südwärts zu segeln. Die Szene ist für Solo, Solo-Quartett und Chor komponiert. Der erste Tenor begrüßt mit der entzückenden Weise:



die von lichten Harmonien getragen wird, den neuen Tag, und die Flöte sendet ihre freundlichen Klänge der Sonne entgegen. Da sinkt die Stimmung plötzlich jäh herab, die Gefährten erblicken Frithjof, wie er traurig daherschreitet:



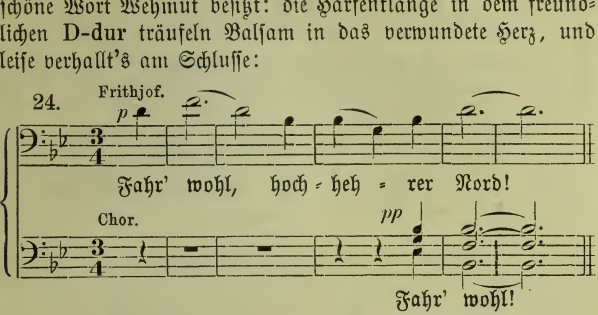
Mit dem letzten Takt ergreift der Solo-Baß das Thema Nr. 21, der zweite Tenor intoniert bald ein zweites:



und die Solo-Violine umrankt das Ganze mit ihren süßen Klängen. Bei der in Beispiel No. 22 zitierten Textstelle erlischt der helle Glanz, der über dem Vorhergehenden ausgebreitet liegt. Wir gelangen von **Fis-(Ges-)dur** über **B-moll** nach **F-dur**, in welcher Tonart Frithjof einen hauptsächlich von der Harfe begleiteten Gesang beginnt. Der Chor unterbricht ihn mit einem kleinen **B-dur-Satz**: „Hochhehrer Nord, fahr wohl“, worauf die Tonsprache

eine unruhige wird: Frithjof gedenkt der ihm angetanen Schmach. Aber schon bricht die Klage wieder durch, um dann bald jener Stimmung zu weichen, für die der Deutsche das schöne Wort Wehmut besitzt: die Harfenklänge in dem freundlichen **D-dur** träufeln Balsam in das verwundete Herz, und leise verhallt's am Schlusse:

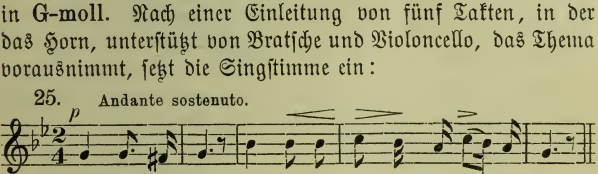
24.



Den Klagegesang, den Tegnèr Ingeborg anstimmen läßt, als Frithjof ausgezogen ist, um von Jarl Angantyr den Tribut zu fordern, hat Bruch zu der fünften Szene seines Werkes verwendet und dadurch, mag auch manches gegen die Aufnahme an dieser Stelle sprechen, die Textunterlage zu einem der herrlichsten Tonstücke gewonnen.

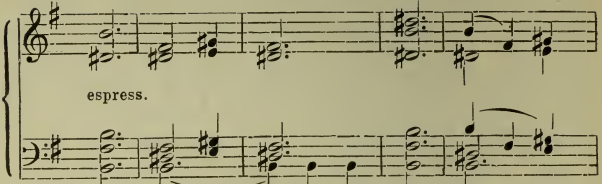
„Ingeborgs Klage" beginnt mit einem **Andante sostenuto** in **G-moll**. Nach einer Einleitung von fünf Takten, in der das Horn, unterstützt von Bratsche und Violoncello, das Thema vorausnimmt, setzt die Singstimme ein:

25.

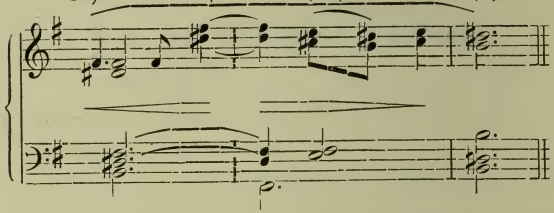


Dem Andante, das gerade in seiner Schlichtheit in Melodie, Harmonie und Begleitung ergreifend wirkt, folgt ein **Con moto** im lichten **G-dur**, in dem Ingeborg mit rührender Herzlichkeit zu dem Falken Frithjofs spricht. Von süßer Melodik ist das sich anschließende **Poco lento**;

26. Fal = ke so schön, mir von der

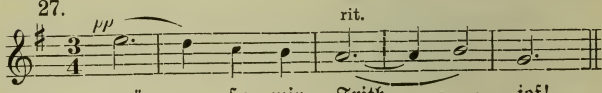


Schul = ter aufs Meer sollst du sehn!



Es folgt ein kurzer Satz in **E-moll**, in dem der Komponist auf das **Andante sostenuto** zurückgreift, und dann führt eine teilweise Wiederholung des **Poco lento** in **G-dur** in den innigen Schluß:

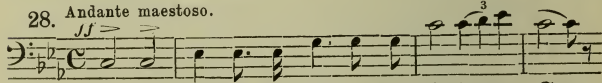
27.



grü = ße mir Frith = = jof!

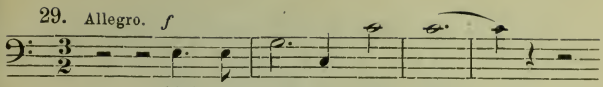
Ernste, düstere, wuchtige Klänge in **C-moll** leiten die Schlußszene des Werkes: „**Frithjof auf der See**“ ein, und dann singen die Bässe im Unisono:

28. Andante maestoso.

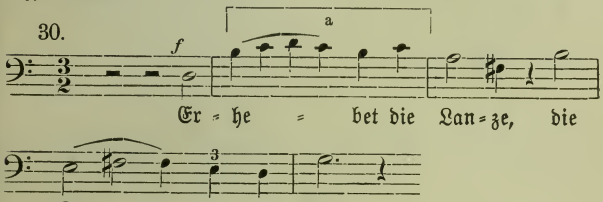


So, nun schwebt er ein = her auf der ein = sa = men See;

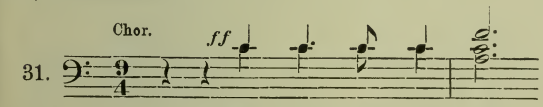
Ein langgezogener Ruf der Blechinstrumente läßt die Kämpen an Bord gespannt aufhorchen: Frithjof verkündet ihnen Satzung und Recht:



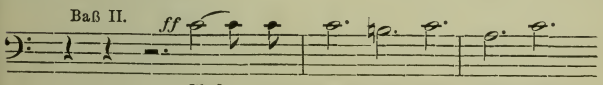
Gleich einem Schwur wiederholt der Chor Wort und Weise Frithjofs. Der anfänglich einstimmige Satz geht allmählich in einen vierstimmigen über; das Orchester, mit seinen Synkopen und den wuchtigen Baßgängen, atmet Mut und Entschlossenheit. Eine Überleitung von zwei Takten führt in die Tonart der Oberdominante, in der Frithjof, begleitet von Harfe und Quartett pizz., anhebt:



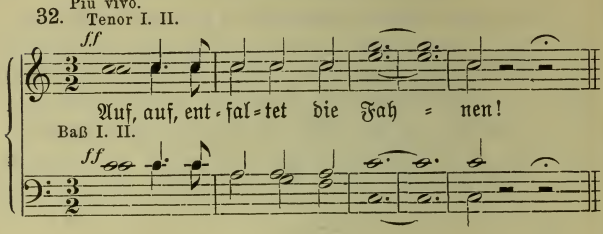
Wieder greift der Chor ein, und mehr und mehr wachsen die Tonwogen an, bis nach 32 Takten dieser Teil des Satzes in **E-dur** abschließt, um nach einer kurzen Überleitung nach **C-dur** in dieser Tonart mit reicheren Mitteln teilweise wiederholt zu werden. Im Schlußsatz begegnen uns die folgenden kraftvollen Motive:



und:



Das Orchester bringt schließlich noch eine viermalige Wiederholung einer aus dem Motiv a aus dem Beispiel Nr. 30 gebildeten Figur, worauf das Werk mit den wuchtigen Takten:



seinen Abschluß findet.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) —— Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie, B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

D'Albert, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628). — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godolevc [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 ₰.

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Kahl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606). — Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).

Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.)

Preis 30 Pf.

eitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 643/644

780.8
B74m2
v.643-44

Kleiner Konzertführer

Taubmann

Eine deutsche Messe

(Bekker)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 W. 38th St.

Eine deutsche Messe

von

Otto Taubmann.

Kleiner Konzertführer

von

Paul Bekker.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Taubmann, Eine deutsche Messe.

Für vier Solostimmen, gemischten Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel, über der heiligen Schrift entnommene Textworte mit Benutzung einiger deutscher Kirchenlieder und liturgischer Motive.

Am 8. März 1859 wurde Otto Taubmann in Hamburg geboren. Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, wandte er sich später der Musik zu und empfing seine Ausbildung auf dem Königlichen Konservatorium zu Dresden unter Leitung Franz Wüllners. Von einer Reihe ungedruckter Werke abgesehen, komponierte er den 13. Psalm für Chor, Soli und Orchester, dessen erste Aufführung 1892 in Leipzig durch Hermann Kretzschmar stattfand. Darauf folgte die „Deutsche Messe", von der drei Sätze 1899 auf der Tonkünstlerversammlung in Dortmund zu Gehör kamen, während das ganze Werk zum ersten Mal am 31. Januar 1910 vom Berliner Philharmonischen Chor unter Leitung von Siegfried Ochs aufgeführt wurde. Nach der Messe entstanden außer einigen Männerchören zwei Chordramen „Sängerweihe" (Aufführungen in Elberfeld und Dessau) und „Siegmar und Helica". Taubmann, der sich in früheren Jahren als Kapellmeister betätigte, lebt seit 1895 dauernd in Berlin.

Die Messe entstand in den Jahren 1893 bis 1895 und zwar wurden die Sätze in folgender Ordnung komponiert: „Heilig" (IV), „Jauchzet dem Herrn" (V), „Ach Herr" (I), „Im Anfang" (III), „Herr, unser Herrscher" (II), „Kommet her" (VI), „Und die Pforte ist enge" (VII), „Wie lieblich" (VIII).

Nach Anlage und Inhalt gehört Taubmanns Messe zur Gattung der Konzertmessen, die — im Gegensatz zu dem älteren

Typus der für kirchliche Zwecke bestimmten Kompositionen — von vornherein auf den Zusammenhang mit dem Gottesdienst, auf praktische Verwendbarkeit innerhalb der Liturgie Verzicht leisten. Nicht mehr die Abendmahlsfeier dient als Mittelpunkt des Ganzen, um den sich die übrigen Teile vorbereitend, erläuternd und ergänzend gruppieren, sondern ein vom Komponisten selbst gewählter Bibelspruch ist der Leitgedanke, der in den einzelnen Abschnitten des Werkes eine frei umschreibende Auslegung erfährt. Dieser, dem Werke als Motto vorangesetzte Spruch aus dem zweiten Buch der Chronika, Kap. 16, Vers 9, lautet: „Des Herrn Augen schauen alle Lande, daß er stärke die, so von ganzem Herzen an ihm sind". „Diesen Spruch mit den Mitteln der Tonkunst zu paraphrasieren, zu deuten, zu erläutern, wie es etwa der Geistliche in einer darüber zu haltenden Predigt machen würde, war die selbstgestellte Aufgabe, deren Lösung natürlich nur nach ganz individuellen Gesichtspunkten erfolgen konnte. Als nächstliegende, allgemein verständliche äußere Form ergab sich dabei die der Messe. Jeder einzelne Teil des Werkes versucht eine Auslegung des Kernsatzes auf seine besondere Weise." (Taubmann.)

So ergab sich für die Ausführung im einzelnen zwar die Beibehaltung der wichtigsten Hauptteile der Messe, doch in durchaus freier Umschreibung ihres Stimmungsgehaltes. Die Ersetzung des lateinischen Textes durch Sprüche aus der Lutherbibel bezweckt demnach keineswegs, eine sinngetreue Übersetzung des Originals zu bieten. Beibehalten wird vielmehr nur die Grundidee der verschiedenen Teile: im **Kyrie** die Bitte um Erbarmen, im **Gloria** die Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes, im **Credo** die Darstellung der Glaubenslehre, im **Sanctus und Osanna** die Anbetung des Herrn und das Frohlocken über seine Macht, im **Benedictus** die Seligpreisung der Gläubigen, im **Agnus Dei** die Bitte um Erlösung von den Sünden durch das Leiden Christi, im **Dona nobis pacem** die Hoffnung auf ewig beglückenden Frieden in Gott. Diese Gedankenordnung ist die Grundlage, nach der die verschiedenen Teile unter beständigem

Hinblick auf das Motto des ganzen Werkes entworfen und ausgeführt werden. Taubmann benutzt zur Darstellung seiner Ideen nicht nur Bibelsprüche, sondern er erweitert den Inhalt der Sprüche durch Einflechtung von Chorälen. Diese Choräle sind als charakteristische Kontraste zum Stimmungsgehalt der Sprüche gedacht und greifen aktiv in den Verlauf der Stücke ein. Taubmanns Art der Choralverwendung ist durchaus dramatisch und bezweckt, Gegensätze zwischen Spruchtext und Liedtext zu schaffen.

Dramatisches Empfinden spiegelt sich auch in der Anordnung der Sätze untereinander. Taubmann betrachtet sie nicht als einfache Reihe lyrischer Stimmungsbilder. Er erstrebt eine wechselseitige Bezugnahme der Teile aufeinander, eine logisch fortschreitende Entwickelung innerhalb des ganzen Werkes. Die acht Teile der Messe gliedert er in drei große Gruppen. Jede einzelne dieser Gruppen gibt eine besondere Ausdeutung des Kernspruches, jede knüpft dabei an die vorangehende an, so daß sich das ganze Werk gleichsam staffelförmig, in drei großen Terrassen aufbaut. Jedesmal wird der Inhalt des Spruches von einem neuen, aus dem vorangehenden Teil gewonnenen Gesichtspunkt betrachtet. Die erste Gruppe, das Fundament des Ganzen, bilden die Teile I—III, das Kyrie, Gloria und Credo der lateinischen Messe. Sie zerlegen das Motto in drei Abschnitte, von denen der erste („Des Herrn Augen schauen alle Lande") zum Ausgangspunkt des Gloria, der zweite („Daß er stärke die") zur Basis des Kyrie wird, während der Nachsatz („So von ganzem Herzen an ihm sind") das Credo anregt. Diese Gruppe gibt also nur eine allgemein gehaltene Auslegung des poetischen Leitgedankens, begnügt sich damit, aus ihm die Grundzüge religiöser Weltanschauung und Glaubenslehre zu entwickeln.

Es ist eine dreifache Auffassung vom Wesen Gottes, die die drei ersten Teile verkünden: Gott als „Tröster der Betrübten", als „Herr des Weltalls", als „Dreieiniger Gott". Den überwältigenden Eindruck dieser Erkenntnisse auf die Menschheit schildert die zweite Gruppe (Teil IV und V). Es ist gleichsam

eine neue Persönlichkeit, die hier das Wort ergreift. Zuerst sprach der Prophet, der Priester, der offenbarende Künder göttlichen Wesens. Jetzt äußert sich die Gemeinde. Die vernommenen Lehren erregen in ihr die Vorstellung der Heiligkeit Gottes. Seine unbegrenzte Macht weckt bewundernde Anbetung. Die Erkenntnis, daß der Herr Gott ist, uns geschaffen hat, uns freundlich gesinnt ist, führt zu hymnischer Lobpreisung seiner Gnade.

Man könnte die erste Gruppe als Verkündigung, die zweite als Bekehrung, als freudige Bejahung der vernommenen Lehre bezeichnen. Die dritte Gruppe bringt die Auseinandersetzung der Menschen mit dem göttlichen Wesen. Seine Botschaft haben sie vernommen. Sie streben zu ihm empor. Sind sie seiner würdig? Können sie ihr Ziel erreichen? Diese Fragen bestimmen den Inhalt der letzten Teile. Wieder sind es drei Sätze, die sich zum größeren Ganzen zusammenschließen. Der erste bringt die Zusicherung der göttlichen Gnade für den, der auf den Herrn vertraut, den Weg zu ihm finden will. Doch dieser Weg ist beschwerlich, „denn das Dichten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf". Die Erbsünde belastet die um Erlösung Kämpfenden, und Gott als Richter muß die Schuldigen verwerfen. Keine Rettung scheint ihnen beschieden zu sein. Die enge Pforte der Gnade verschließt sich. Da ertönt die Botschaft von der erlösenden Tat Gottes des Sohnes. Die Hoffnung regt sich wieder. Das Opfer des Mittlers öffnet den Gläubigen die Tore des Paradieses, durch die sie einziehen und in ewiger Freude dem Herrn lobsingen werden. Diese dritte Gruppe ist die dramatisch bewegteste, inhaltreichste von allen, die Krönung des Werkes nicht nur in musikalischer, sondern auch in dichterischer Beziehung. Sie läßt uns den Konflikt erkennen, der aus dem Verlangen der zur Niedrigkeit geborenen Menschen nach der reinen Herrlichkeit Gottes erwächst. Dieser Konflikt steigert sich im vorletzten Teile zu unheimlicher Spannung der Gegensätze. Aus eigener Kraft vermögen die Menschen die Kluft nicht zu überbrücken — aus eigenem Willen kann Gott ihre Missetaten nicht übersehen, sie nicht in die reine Sphäre seines Wesens ge-

langen lassen. Die Lösung bringt der Mittler, dessen freiwillige Hingabe die Menschen entsühnt, und sie der göttlichen Gnade würdig macht.

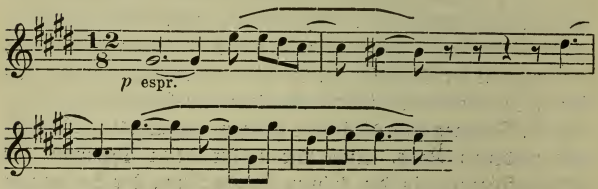
So erweitert Taubmann den Inhalt seines biblischen Themas zur Ausdeutung der Idee des ganzen Evangeliums. In dem dreistufigen Aufbau der Messe gelangt er nicht nur dazu, den vorgesetzten Spruch inhaltlich zu erschöpfen. Er schreitet von den gewonnenen Erkenntnissen weiter zur Lösung der tiefsten Probleme der christlichen Lehre und schafft, durchaus unabhängig von dogmatischen Formeln, ein Werk, das ohne konfessionelle Parteinahme direkt auf den Urquell der christlichen Weltanschauung weist.

Aus dieser Anlage des Textes ergeben sich die maßgebenden Gesichtspunkte für die musikalische Faktur. Sie verbindet die Ausdrucksformen der evangelisch-religiösen Kunst — die in Bach ihren Höhepunkt erreicht — mit der modernen psychologischen Art der Gedanken- und Gefühlsverkettung, die der sinfonisch-motivischen Kunst Wagners zugrunde liegt. Wie Wagner in den Meistersingern sich eine archaisierende Technik schafft, so bedient sich Taubmann der kontrapunktischen Formen nur, um den Stoff äußerlich zu charakterisieren. Die monumentalen Grundrisse und Gestaltungsprinzipien der Großmeister protestantischer Kirchenmusik übernimmt Taubmann nicht aus Nachahmungsbedürfnis, sondern weil der Stoff ihn wie die Alten unwillkürlich zu der tiefsinnigsten Art musikalischer Gedanken- und Formbildung hindrängt. Dagegen ruht die innere Struktur des Werkes auf durchaus moderner Basis. Nicht nur in der freien Chromatik der Melodieführung, in der kühnen Handhabung der Harmonien und Rhythmen, in dem Aufgebot reicher instrumentaler Mittel außer Chören und Vokalsolisten — auch in Einzelheiten der kompositorischen Technik kommt die Wiederbelebung traditioneller Formkünste durch neuzeitliches Empfinden zum Ausdruck. Die inhaltlich zusammenhängenden Teile werden leitmotivisch verkettet. Teils formen sich die verbindenden Themen dem veränderten Inhalt der Sätze entsprechend um. Teils werden sie als poetische

Reminiszenzen eingeflochten und bilden so charakteristische Spiegelungen des dichterischen Gedankenganges. Außer den Chorälen und den Hauptthemen der einzelnen Sätze werden auf diese Weise noch einige alte liturgische Themen leitmotivisch verwendet. Inhaltlich beziehen sie sich auf das, allen christlichen Konfessionen gemeinsame Bekenntnis der Dreieinigkeit Gottes (Credo in unum Deum, et in unum Dominum Jesum Christum, et in spiritum sanctum). Die Verwendung dieser, aus der katholischen Liturgie übernommenen Motive innerhalb eines auf protestantischer Anschauung basierenden Werkes bedeutet also keine stilwidrige Verschmelzung verschiedener Kulte. Sie symbolisiert vielmehr die trotz aller dogmatischen Verschiedenheiten vorhandene Einheitlichkeit der christlichen Gotteserkenntnis.

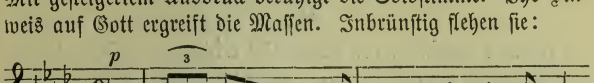
I.

Ein Instrumentalvorspiel leitet den Teil ein. Es beginnt mit einigen präludierenden, in der Tonart unbestimmten, gleichsam suchenden Bläserharmonien. Sie führen zur Intonation einer elegischen Oboenmelodie:

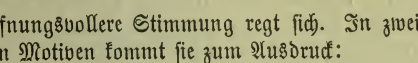


Es ist das Thema schmerzlicher Klage, die nach schwer seufzenden Anrufen aus dem Chor erklingt: „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel". Diese Klage der Betrübten, die bei Gott Stärkung suchen, durchzieht den ganzen Satz. Sie steigert sich zu lebhaften, zweifelnd fragenden Ausrufen, als es heißt, daß viele von der Seele sagen „sie hat keine Hilfe bei Gott". Tröstend verweist eine Stimme (Solosopran) auf die Hilfe des Herrn:

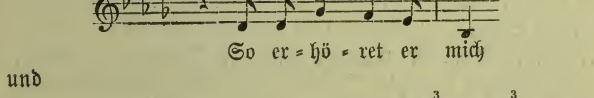
„Aber Du, Herr, bist der Schild für mich". Der Chor glaubt nicht an diese Hilfe, seine Zweifel wiederholen sich drängender. Mit gesteigertem Ausdruck beruhigt die Solostimme. Ihr Hinweis auf Gott ergreift die Massen. Inbrünstig flehen sie:

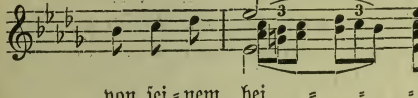


Eine hoffnungsvollere Stimmung regt sich. In zwei weiteren tröstenden Motiven kommt sie zum Ausdruck:



und



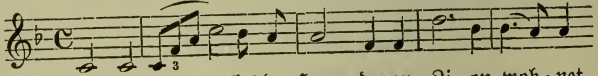


Doch die kaum gewonnene Beruhigung wird gestört. Düster mahnend ertönt aus der Tiefe der uralte Grabgesang: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen". Die beiden Chöre, der hoffende und der auf die Vergänglichkeit weisende, widersprechen sich. Jeder hält an seinem Gedanken fest, und als die Stimmen aus der Tiefe fragen: „Wer ist, der uns Hilfe bringt" antworten die anderen mit der Fortsetzung des Chorales in freudiger Gewißheit: „Das bist Du Herr alleine". Ihre Hoffnung bleibt bestehen. Voll inbrünstiger Sehnsucht rufen sie zu

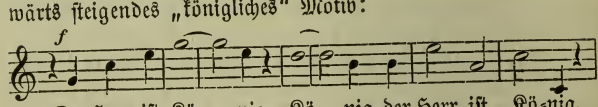
Gott und leise klingt in ihren Gesang der Ruf der Unterirdischen hinein: Kyrie eleison.

II.

Festliche Fanfaren der Blechbläser erklingen. „Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist Dein Name" rufen die beiden Chöre und die Solostimmen jauchzend einander zu. Unterbrochen von einem kurzen kanonischen Zwischensatz „ich freue mich und bin fröhlich in Dir", steigert sich der Jubel zu machtvollem Aufschwung bei den Worten „Da man Dir danket im Himmel". Diesem triumphalen folgt ein sinnig betrachtender Abschnitt in Form einer dreifachen achtstimmigen Fuge. Sie baut sich auf aus den einander ergänzenden Themen „Und der Herr ist des Armen Schutz", „Darum hoffen auf Dich, die Deinen Namen kennen", „Denn Du verlässest nicht, die Dich, Herr, suchen". Das Orchester lässt diese Themen nach ihrer Ausbreitung im Chor in einem Nachspiel ausklingen. Die Macht des Herrn ist erkannt. „Heilig, heilig" ertönt es aus dem Orchester mit einer Vorausnahme des majestätischen Anfangsmotives des IV. Teiles. „Lobet den Herrn" fordern gleichzeitig die Solostimmen auf. In einem gewaltigen Hymnus folgen die Chöre diesem Gebot. Zu dem schwungvollen Hauptthema



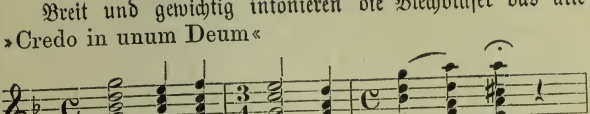
gesellt sich ergänzend ein in lapidaren akkordischen Schritten aufwärts steigendes „königliches" Motiv:



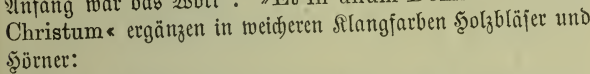
Voll freudiger Bewegung ertönt es dazu unablässig aus den Chören in drängenden Engführungen: „Verkündet unter den Leuten sein Tun".

III.

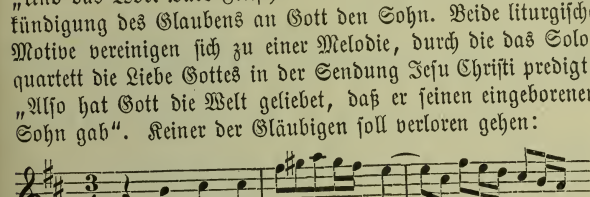
Breit und gewichtig intonieren die Blechbläser das alte »Credo in unum Deum«



Der Solobaß lehrt den Glauben an „Gott den Vater“: „Im Anfang war das Wort“. »Et in unum Dominum Jesum Christum« ergänzen in weicheren Klangfarben Holzbläser und Hörner:

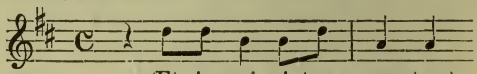


„Und das Wort ward Fleisch“. Der Tenor übernimmt die Verkündigung des Glaubens an Gott den Sohn. Beide liturgische Motive vereinigen sich zu einer Melodie, durch die das Soloquartett die Liebe Gottes in der Sendung Jesu Christi predigt: „Also hat Gott die Welt geliebet, daß er seinen eingeborenen Sohn gab“. Keiner der Gläubigen soll verloren gehen:

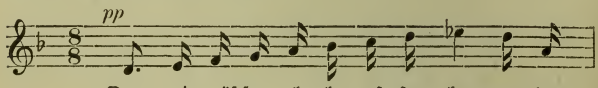


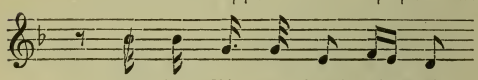
Es ist das Motiv der Verheißung, das im Verlauf des Werkes zu bedeutungsvoller Entfaltung gelangt. Der Chor nimmt die Gedanken der Solostimmen auf, motettenartig entwickelt sich der Satz. In energischen Rhythmen weist der Sopran auf Christus,

als den Überwinder des Todes hin. Hoffnung weckend verheißt der Baß: „Also sollen auch wir in einem neuen Leben wandeln". Doch noch ist die Gotteserkenntnis nicht abgeschlossen. Die dritte, geheimnisvollste Inkarnation göttlichen Wesens, die die Menschen befähigt, Gott erkennen zu lernen, schwebt in leisen, sphärenhaften Klängen heran:



Der heilige Geist offenbart sich durch die mystische Farbe der Altstimme: „Wenn aber der Tröster kommen wird, der Geist der Wahrheit, der vom Vater ausgehet, der wird zeugen von mir". Die Glaubenselemente sind erkannt. Werden sie feste Wurzel fassen? Leise intoniert die Orgel die Melodie des Chorals: „Nun bitten wir den heiligen Geist um den rechten Glauben allermeist". Mahnend rufen unsichtbare Stimmen: „Wachet, stehet im Glauben, seid männlich und seid stark". Eine schwere Prüfung steht dereinst bevor:





Christus wird strenges Gericht halten, „auf daß ein Jeglicher empfange, nachdem er gehandelt hat bei Leibesleben, es sei gut oder böse". Dumpfes Grauen bemächtigt sich der Menschen beim Ausblick auf die große Gerichtsstunde. Selbst die tröstenden Stimmen aus der Höhe: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin", verhallen wirkungslos. Im Bewußtsein schwerer, unsühnbarer Schuld klingt der Chor düster aus. Noch ist es den Menschen nicht gegeben, den Weg zur Erlösung zu erkennen.

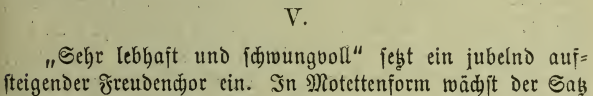
Doch aus dem Orchester erklingen die symbolischen Glaubensmotive in kunstvoller Verschlingung — ein tröstender Zuruf an alle, die an diesem Glauben festhalten.

IV.

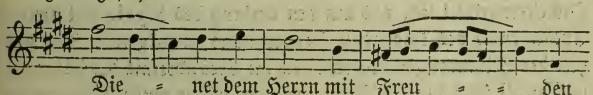
„Heilig, heilig," beginnt der Chor die Anbetung des Herrn — das Orgelthema wiederholend, das im zweiten Satz zu den Worten der Solostimmen „Lobet den Herrn" erklang. Die machtvoll feierliche Stimmung bleibt herrschend bei der Lobpreisung des Allmächtigen, „der da war, und der da ist". Sanfter tönen die Stimmen dem entgegen, „der da kommt". In einem vierstimmigen Kanon rühmen die Soli, gleichsam einander durch strenge Wiederholung bestätigend, wie die Himmel des Herrn Gerechtigkeit verkündigen. Lebhaft ergänzt der Chor in wuchtigen Harmonien: „Und alle Völker sehen seine Ehre". Die Wiederholung des Anfanges krönt den Satz, der direkt zu dem folgenden Teil überleitet.

V.

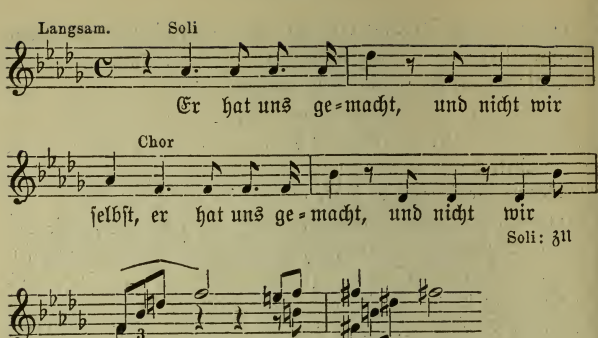
„Sehr lebhaft und schwungvoll" setzt ein jubelnd aufsteigender Freudenchor ein. In Motettenform wächst der Satz aus drei Themen empor. Er beginnt mit dem fanfarenartigen:



Ihm schließt sich unmittelbar eine gleichsam in Freudenwogen unablässig auf- und niedersteigende Melodie an, deren rollende Bewegung besonders am Abschluß dieses Teiles zu gewaltiger Steigerung führt:



Ein drittes, ernsteres Thema liegt dem kurzen Mittelsatz zugrunde:



Sein Abschluß ist der Triolenfanfare von „Lobet den Herrn" motivisch verwandt und tritt hier, wo er vom Solosopran nacheinander durch sämtliche Stimmen bis zum Chorbaß herabsteigt, außerordentlich plastisch hervor. Nach einer Reminiszenz an das Motiv „Heilig, heilig" wiederholt sich der Anfang. Die immer gewaltiger schwellenden Tonmassen münden in eine groß angelegte Doppelfuge. „Denn der Herr ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich" lautet das rhythmisch reichgegliederte erste Thema, während das zweite, „und seine Wahrheit für und für" in feierlichem Choralton erklingt. In der Umkehrung führt es zu einem aus mächtigen Harmoniequadern sich aufbauenden Abschluß.

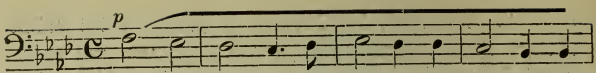
VI.

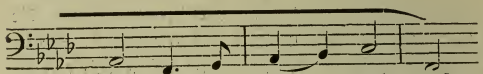
Den sechsten Teil und damit die letzte Satzgruppe leitet ein Orchestervorspiel ein, das auf den Anfang des Kyrie mit breiter Ausführung des klagenden Hauptthemas zurückgreift. Nur hat hier der Stimmungscharakter durch die Veränderung des Cis moll in C moll statt der elegischen eine mehr düster ernste Färbung erhalten. Sie wird noch verschärft durch die Wendung nach Es moll,

die mit der Aufnahme des Themas im Fortissimo des vollen Orchesters eintritt. Fragend endet das Präludium mit einem Halbschluß auf Gis — ein überraschendes mildes C dur setzt ein, und über einer weihevoll getragenen Melodie tönen Christi gütige Worte aus dem Solo-Alt: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken". Es ist gleichsam die bejahende Antwort auf die im ersten Teil ausgesprochenen tröstenden Hoffnungen des Chores: „Ich rufe mit meiner Stimme den Herrn, so erhöret er mich von seinem heiligen Berge". Darum erklingen die musikalischen Motive dieser Gedanken jetzt in der Begleitung und werden wieder abgeschlossen durch die Melodie der Worte Christi. Ein beruhigender Ausblick öffnet sich. „Gesegnet ist der Mann, der sich auf den Herrn verläßt." „Der ist wie ein Baum, gepflanzet an den Wasserbächen." Ein einfach gestalteter, klangschöner Chorsatz gibt dieser Stimmung Ausdruck.

VII.

Die Gläubigen streben empor zu Gott. Doch wie sie auch kämpfen und suchen — schwere Lasten hemmen ihre Schritte, dunkle Schatten umschweben sie, lähmende Sorgen lassen ihren Mut verzagen. Eine untilgbare Schuld drückt sie nieder, die das ganze Menschengeschlecht heimsucht. Keiner kann sich von ihr befreien. Sie pflanzt sich fort von Geschlecht zu Geschlecht: die Erbsünde. Das Unausrottbare dieses schleichenden Übels stellt Taubmann dar, indem er ein trüb geheimnisvolles F moll-Thema, das in schweren Schritten der Bässe stufenweis abwärts sinkt, in sechstaktiger Periodisierung unablässig wiederholt. Der Satz erhält dadurch im ersten Teil die Form einer frei behandelten Passacaglia. Über diesem ostinaten Thema entwickelt sich ein musikalisches Leben von fast szenischer Plastik. Wir sehen die Scharen, die in der Finsternis von verschiedenen Seiten her auftauchen, sich vorwärts tasten und leise klagend anheben: „Denn die Pforte ist enge, und der Weg ist schmal, der zum Leben führet". In schauerlich flüsterndem Unisono ertönt das Sündenthema:





Allmählich mehren sich die Massen, ihr leises Murmeln steigert sich: „Siehe es kommt die Zeit, da ich heimsuchen werde alle. Und Viele, so unter der Erde schlafen liegen, werden aufwachen, etliche zum ewigen Leben." Hier erklingt das Motiv der Verheißung (aus Teil II), doch überschattet von dem Gedanken der Erbsünde. Immer dringender wird das Rufen. Es steigert sich zum fugierten Satze „Denn der Herr Dein Gott ist ein eifriger Gott". (Das Thema entstammt der Credo-Fuge „Denn wir müssen alle offenbar werden".) Doch wie auch die Verzweiflung anschwillt, wie auch die Blicke Rettung spähend schweifen — immer von neuem ertönt die dumpfe Mahnung an die vernichtende Schuld der Menschen und in hoffnungsloser Resignation vereinigen sich alle zum gemeinsamen Bekenntnis der Sünde. Die Massen scheinen sich wieder zu zerstreuen. Ihre Stimmen verhallen. Dunkle Nacht breitet sich aus, durchzogen vom Echo des Sündenmotives. Auch dieses verklingt. Finsteres Schweigen lastet erdrückend. Da — ein Lichtstrahl: aus der Höhe tönen Engelchöre: „Christ ist erstanden". Die Erlösungsbotschaft wird vom Chor aufgenommen, anfangs zaghaft, während der Tenor die befreiende Sendung Christi verkündigt: „Aber er ist um unserer Missetaten willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilet." In das Hallelujah der Stimmen aus der Höhe fällt der Chor in freudigem Bewußtsein der Befreiung ein: „Des solln wir alle froh sein, Christ will unser Trost sein. Kyrieleis."

VIII.

Mit der Botschaft von Christi Auferstehung ist die innere Handlung des Werkes abgeschlossen. Der achte Teil beginnt mit einem Epilog, in dem die Hauptzüge der durchlaufenden Entwickelung nachträglich noch einmal betrachtet und zusammengefaßt werden. Den Ausgangspunkt der rückschauenden Betrachtung bildet der Gipfel der bisherigen Handlung: der Auferstehungschoral. In seine einzelnen Zeilen zerlegt, wird er nach jedem Abschluß durch eines der Hauptthemen der vorangehenden Sätze beantwortet. So entspinnt sich zwischen Choral- und Messe-Themen ein sinnvoller Dialog, der durch den Text der jeweiligen Zitate seine Deutung erhält. Ausgenommen von dieser Gegenüberstellung sind nur die Motive des Kyrie, auf die bereits im VI. Teil ausführlich Bezug genommen wurde.

Unmittelbar anknüpfend an den Schluß des vorangehenden Teiles beginnt der Choral: „Christ ist erstanden". Fromme Ehrfurcht weckt diese Botschaft. „Heilig, heilig ist Gott der Herr", tönt es aus dem Orchester zurück (IV. Teil). „Von der Marter allen" ergänzt der Choral. Das Bewußtsein der großen Liebe Gottes zu den Menschen, die ihn bestimmt, seinen Sohn diese Marter leiden zu lassen, regt sich: „Also hat Gott die Welt geliebet, daß er seinen eingeborenen Sohn gab" (III. Teil). „Des solln wir alle froh sein" heißt es im Choralton. Jubelnde Freude tönt aus der Antwort „Jauchzet dem Herrn alle Welt" (V. Teil). „Christ will unser Trost sein" verheißt der Choral. Die gütigen Worte Christi werden vom Orchester wiederholt „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid" (VI. Teil). Und das Kyrieleis des Chorals schließen die majestätischen Gloriafanfaren.

Die Kämpfe sind beendet, der Weg zum Leben ist gefunden. Die enge Pforte öffnet sich, und das Land der Verheißung enthüllt sich den Pilgern: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße der Boten, die da Frieden verkündigen" beginnt der Solo-Sopran, dem sich die anderen Stimmen allmählich beigesellen.

Motive der früheren Sätze klingen an: Das „königliche“ aus dem Gloria, die Anfangszeile des Auferstehungschorales. „Fürchte Dich nicht“ ruft der Solobaß, „denn ich habe Dich erlöset. Ich habe Dich bei Deinem Namen gerufen, Du bist mein.“ Die Motive des Glaubens an Gott den Vater und Gott den Sohn ertönen. „Denn Gott zürnet nicht wie ein Mensch, daß er sich nicht versöhnen lasse.“ Eine grandiose Vision offenbart sich: der Tag der Auferstehung alles Fleisches. Wogende Streicherarpeggien durchzieht das Motiv der Verheißung ewigen Lebens (III. Teil). Leise zuerst, dann immer machtvoller anschwellend tönen die Gloria-Fanfaren. Die Solostimmen wandeln sich zu Propheten: „Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit“. Ein plötzlicher Umschwung von C dur nach As dur scheint alle Nebel zu zerreißen und das Auferstehungsbild in leuchtender Klarheit zu zeigen. „Dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonne“ beginnt feierlich frohlockend der Chor. „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein“ heißt es weiter. Beide Themen formen sich zu einer monumentalen Doppelfuge, und in den Jubel der Gläubigen mischt sich der Chor der himmlischen Heerscharen:
„Allein Gott in der Höh sei Ehr' — all Fehde hat ein Ende“.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
502. (26) — Matthäus-Passion.
504. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
515. (123) **Berlioz**, Requiem.
541. (31) **Händel**, Messias.
541c. — Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) — 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) — Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Bleyle, Violinkonz., Cd. [Puttmann] (645).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580). — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Delibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618) Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627). — Ce qu'on entend sur la montagne [v. Mojsisovics] (646). — Héroïde funèbre (Heldenklage) [v. Mojsisovics] (647).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).
Rimsky-Korsakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).
Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.
Taubmann, Messe [Bekker] (643/44) Preis 30 Pf.
Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 Pf.
Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).
Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.)

780.8
B74m2
v.645.

Kleiner Konzertführer

Bleyle

Violin-Konzert

in C dur

(Op. 10)

(Puttmann)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Violinkonzert in Cdur

von

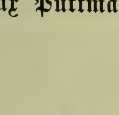
Karl Bleyle

Op. 10.

Kleiner Konzertführer

von

Max Puttmann.



Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

New York Branch
Bear Bldg. 22-24 [illegible]

Alle Rechte vorbehalten.

Karl Bleyle

Konzert in C dur für Violine und Orchester

Op. 10.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Harfe und Streichquintett.

Karl Bleyle wurde am 7. Mai 1880 zu Feldkirch (Vorarlberg) geboren. Er war von 1894 bis 1897 Schüler von S. de Lange, besuchte darauf das Stuttgarter Konservatorium und studierte endlich noch von 1904 bis 1907 bei Ludwig Thuille in München, woselbst er auch seither lebt. Karl Bleyle gibt sich in seinen Werken als ein Komponist von starker Erfindungs- und Gestaltungskraft; seine Tonsprache atmet gesunde Ursprünglichkeit. Zu der Bodenständigkeit der Erfindung gesellt sich bei ihm ein großes satztechnisches Können, ein sicheres Beherrschen der musikalischen Formen und Ausdrucksmittel und ein offener Sinn für den wirkungsvollen Aufbau eines Werkes. Das Violinkonzert in C dur, Opus 10*, entstand im Jahre 1907 und wurde am 17. November 1909 in Stuttgart von Karl Flesch aus der Taufe gehoben.

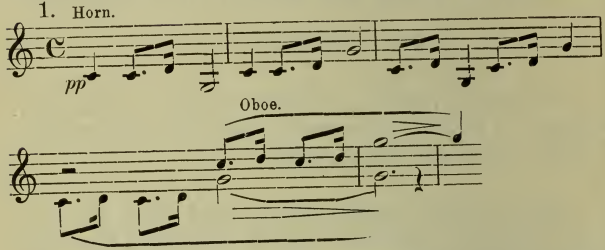
---

* Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Partitur (Partitur-Bibliothek Nr. 2158) Mk. 12.00 netto. Ausgabe für Violine und Pianoforte (Volks-Ausgabe Nr. 3348) Mk. 6.00.

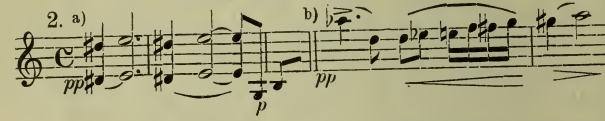
Erster Satz.

Allegro moderato. Metr. ♩ = 104—116.

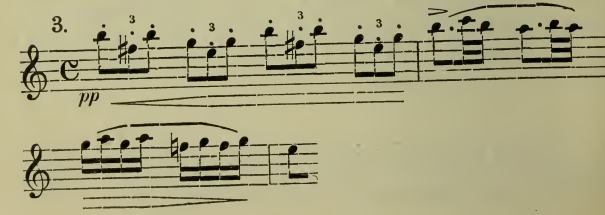
Zu einem Tremolo der Streichinstrumente erklingt ein Hornruf, den die Oboe, gleichsam wie ein Echo, aufnimmt:



Dieses Motiv bildet den Untergrund für die Stimmung des ersten Satzes; es erhält alsbald, von der Solovioline vorgetragen, wirkungsvolle Gegenmotive:

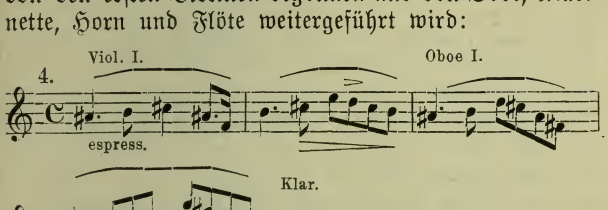


Dann schlägt aber auch die Solovioline freundlichere Töne an:

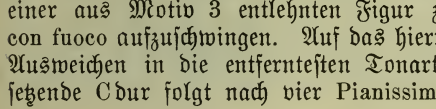


Nach zehn Takten führt ein Accelerando über den übermäßigen Sextakkord as c es fis in die Hauptton-art zurück, in der nach weiteren zwei Takten Motiv 1 wieder einsetzt.

Der damit beginnende Vermittlungssatz bringt mit dem fünften Takt folgendes einschmeichelnde Thema, das von den ersten Violinen begonnen und von Oboe, Klari-nette, Horn und Flöte weitergeführt wird:

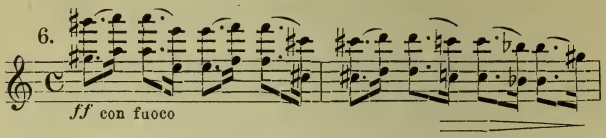


Das Soloinstrument möchte gern eigene Wege gehen; den schönen Klängen des Orchesters kann es aber doch nicht widerstehen, und so variiert und imitiert es das in Nummer 4 angedeutete Thema, um sich dann mit einer aus Motiv 3 entlehnten Figur zu einem Forte con fuoco aufzuschwingen. Auf das hiermit, nach einem Ausweichen in die entferntesten Tonarten wieder ein-setzende C dur folgt nach vier Pianissimo-Takten:

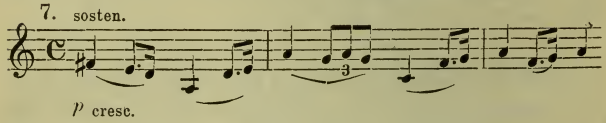


(ausgehaltene Töne in den Klarinetten, Fagotten und Hörnern, Läufe in der Solovioline, Pizzicati in den Bässen), die von C nach H dur (zunächst ohne Terz) führen, Motiv 1 in dieser Tonart. Auch Motiv 2

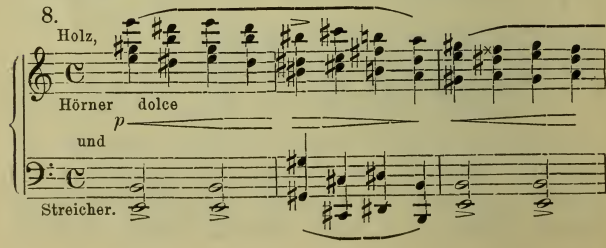
erscheint jetzt wieder in der Solovioline. Da ergreift diese plötzlich das energische Motiv:

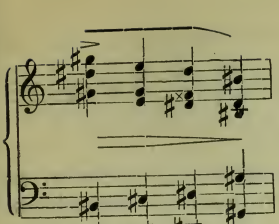


Holz und Hörner sind ganz erschreckt und vermögen nur schüchtern zu stammeln. Und schon scheint es auch der Solovioline leid zu sein, so energisch dazwischengefahren zu sein. Denn in einer sanften Figur schlängelt sie sich abwärts, und da auch die Streichinstrumente ihr gut zureden, läßt sie sich sogar herbei, folgenden, an das Motiv 1 erinnernden Gesang anzustimmen:



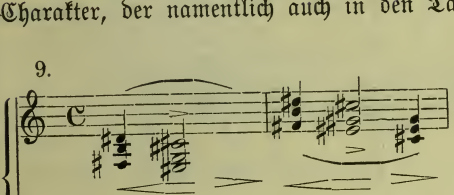
Dann schwingt sie sich empor bis zum dreigestrichenen a, während gleichzeitig Posaunen, Tuba und Harfe den Dominantseptimenakkord von Edur im äußersten Pianissimo intonieren — ein schöner instrumentaler Effekt —, und leitet in zehn Takten in das zweite Hauptthema in Edur über:





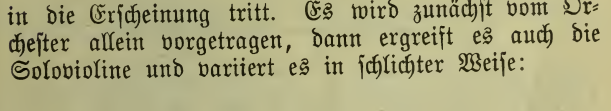
Das Thema trägt einen zarten, innigen, sehnenden Charakter, der namentlich auch in den Takten:

9.

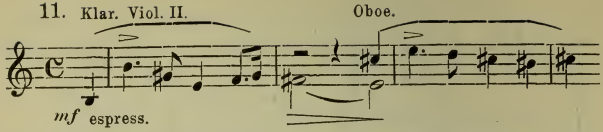


in die Erscheinung tritt. Es wird zunächst vom Orchester allein vorgetragen, dann ergreift es auch die Solovioline und variiert es in schlichter Weise:

10.

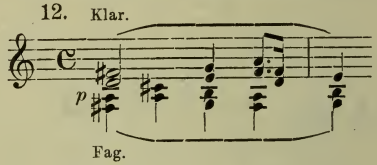


Fagott und Horn erinnern leise an das Motiv 1, darauf erscheint noch die schöne Stelle:

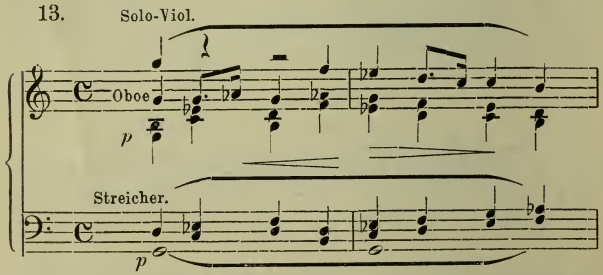


und dann vereinigen sich Solovioline und Orchester, um den ersten Teil des Satzes wirkungsvoll abzuschließen.

Der mit einem Wechsel des Tongeschlechts — Edur, Emoll — einsetzende zweite Teil lehnt sich mit seinem motivischen Inhalt leise an den ersten an; es sind vorwiegend die Motive 1 und 8, die sich immer wieder ankündigen. Hervorgehoben sei das Un poco più lento



Bald darauf tritt wieder das zweite Thema wie bei Nummer 10 auf, und dann schließt die Solovioline mit einer eiligen Wendung in Gdur ab und überläßt dem Orchester allein das Wort zu einem Tuttisatz:



der mit einer schönen Steigerung über dem Orgelpunkt G auf den Oberdominant-Dreiklang der Haupttonart führt.

Hier setzt die Kadenz des Soloinstrumentes ein, die mit dem Motiv 2 unmittelbar in einen Schlußsatz führt, in welchem nach einer Steigerung über dem Orgelpunkt G — Streichquintett Tremolo, die vier Hörner signalartige Figuren, Solovioline Arpeggien — das Hauptmotiv wieder erklingt und dem Satz einen glänzenden Abschluß verleiht.

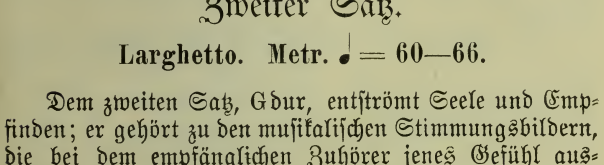
Zweiter Satz.

Larghetto. Metr. ♩ = 60—66.

Dem zweiten Satz, G dur, entströmt Seele und Empfinden; er gehört zu den musikalischen Stimmungsbildern, die bei dem empfänglichen Zuhörer jenes Gefühl auszulösen pflegen, für das der Deutsche das treffende Wort Wehmut besitzt.

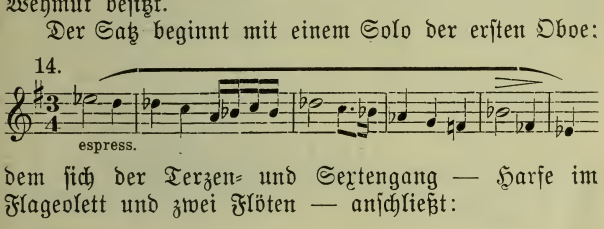
Der Satz beginnt mit einem Solo der ersten Oboe:

14.



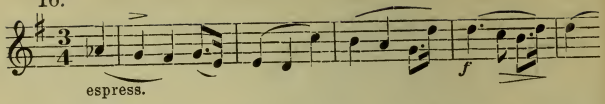
dem sich der Terzen- und Sextengang — Harfe im Flageolett und zwei Flöten — anschließt:

15.



Noch ein paar Pizzicatotöne der Violoncelli und Bässe im Pianissimo, und dann setzt die Solovioline, unterstützt von je vier zweiten Violinen, Bratschen und Violoncelli, zu denen sich später noch vier erste Violinen gesellen, mit dem Thema ein:

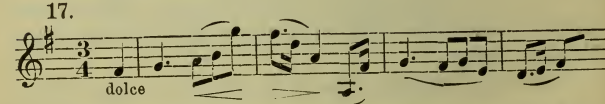
16.



Nur ganz schüchtern wagen Oboe und Horn es einmal, der Solovioline sich anzuschließen, die aber mit Unterstützung des Streichquartetts ihren Gesang allein zu Ende führt und ihn in der Oberdominant-Tonart abschließt.

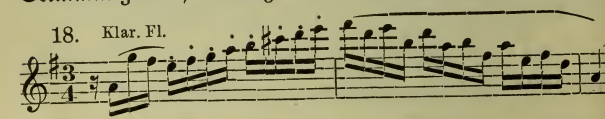
Es beginnt der zweite Teil des Satzes. Zarte Klänge in Harfe, Horn und Fagott nehmen das Ohr des Zuhörers gefangen, und die Solovioline läßt sich wie folgt vernehmen:

17.



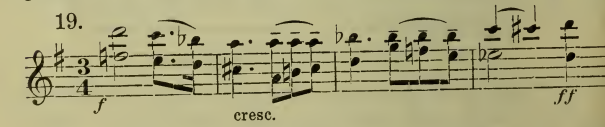
Gleichsam als gösse die Sonne ihr Licht in dieses Stimmungsbild, erklingt es in Klarinette und Flöten:

18. Klar. Fl.



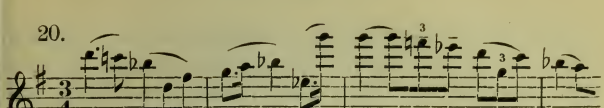
Jetzt erhebt sich auch die Solovioline in höhere Regionen, wo sie nach den vier Takten:

19.



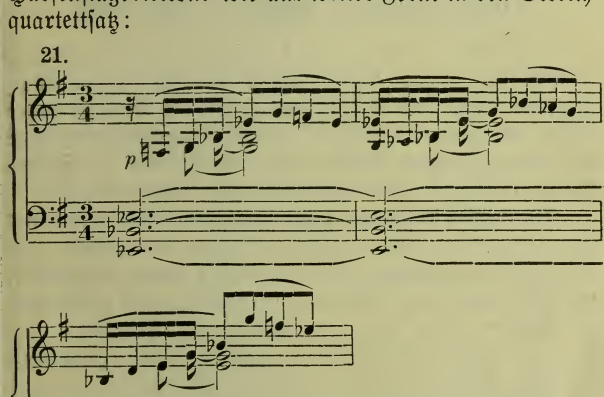
in denen die Pauke im Pianissimo wirbelt und leise Harfenakkorde erklingen, folgenden wundervollen Gesang intoniert:

20.



Dieser Ruhe und Frieden atmende Satz, den vorwiegend das Streichquartett begleitet, das nur einmal auf zwei Takte von Posaunen und Tuba unterbrochen wird, schließt in Es dur ab. Jetzt erklingen leise Horn- und Harfenflageolettöne wie aus weiter Ferne in den Streichquartettsatz:

21.



hinein, und dann leitet die Solovioline in den ersten Teil zurück. Das Thema wird jetzt zunächst vom Streichquartett vorgetragen, während die Solovioline sich in sanften Linien auf- und abwärts bewegt. Eine freie Fortspinnung des Themas führt mit einer Steigerung auf den Cesdur-Akkord. Dann lenkt die Solovioline wieder in ruhigere Bahnen ein und singt in Anlehnung

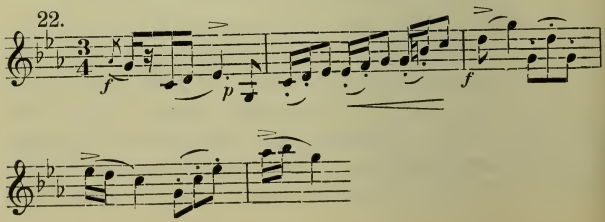
an das Vorhergegangene den Schlußsatz. Das Larghetto geht mit den in Nummer 21 skizzierten Takten, die jetzt von Solovioline, Oboe, Harfe, Posaunen, Tuba und Streichquintett in Gdur vorgetragen werden, zu Ende, und mit einem innigen „Vale" nehmen auch noch Flöten, Klarinetten, Fagotte und Horn von dem Zuhörer Abschied.

Dritter Satz.

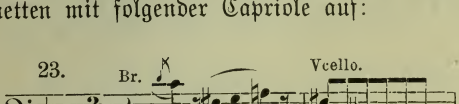
Allegro giojoso. Metr. ♩ = 160—168.

Das Finale tritt zu dem Larghetto in den wirkungsvollsten Gegensatz. Voller Laune und geistreicher Züge, zeigt es, daß Karl Bleyle auch über ein nicht geringes Maß von Humor verfügt, der ihn auch gewiß bestimmt hat, den Schlußsatz seines Opus 10, statt in der Haupttonart Cdur, in deren Parallele zu komponieren.

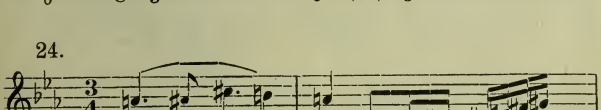
Die ersten Violinen tremolieren im Pianissimo auf g'' und g'''. Die Bratschen suchen vergeblich, ihre Gedanken zu sammeln, und so kommen ihnen die Fagotte zu Hilfe, was die Violinen veranlaßt, nur noch mehr zu kichern. Da setzt ein mächtiges Crescendo ein, das mit einem Glissando der Harfe seinen Höhepunkt erreicht. Schnell flaut der Sturm aber wieder ab, und nun beginnt die Solovioline, während die Orchesterviolinen in der zwei- und dreigestrichenen Oktave das Tremolo fortsetzen, mit dem Hauptthema:



Die Solovioline will das Thema mit einer „schulgerechten“ Kadenz in der Haupttonart abschließen; aber das Orchester, einmal zu tollen Streichen aufgelegt, macht von der Oberdominante aus eine Wendung nach fis a c es, und nun warten zu dem Tremolo der zweiten Violinen Bratsche und Violoncello, Flöte und Harfe, Fagotte und Klarinetten mit folgender Capriole auf:



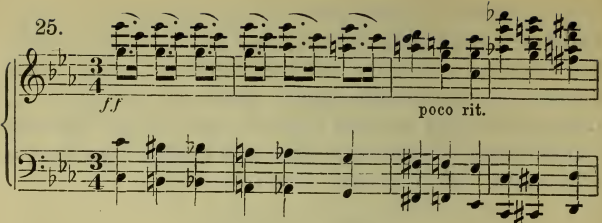
Nach sechs Takten setzt die Solovioline wieder ein, um nach weiteren acht Takten in das Hauptthema zurückzukehren. Schon glaubt man, daß nun alles „ordnungsmäßig“ verlaufen werde, da machen die Orchesterviolinen plötzlich eine Wendung von Cmoll nach der Oberdominante von Edur, und zu dem leisesten Tremolo der ersten Violinen in der zwei- und dreigestrichenen Oktave und den zarten Flageolettönen der Harfe singt die Solovioline:



Letztere leitet dann auch allmählich wieder in das erste Thema zurück, das nunmehr vom Orchester intoniert wird.

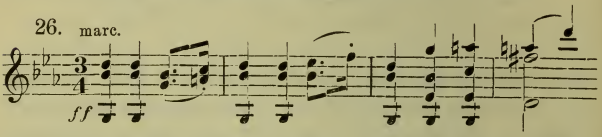
Das Orchester gibt das erste Thema aber sofort wieder auf, um mit den Takten:

25.



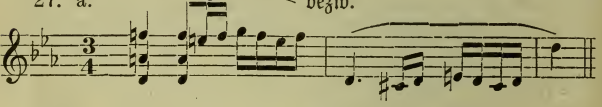
in ein zweites Thema, in G moll, von großer Verve überzuleiten, das die Solovioline vorträgt:

26. marc.

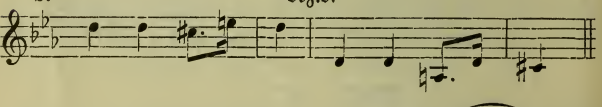


An dieses zweite Thema schließt sich eine kleine thematische Arbeit, eine Art Durchführung, in der man im wesentlichen folgenden Motiven begegnet:

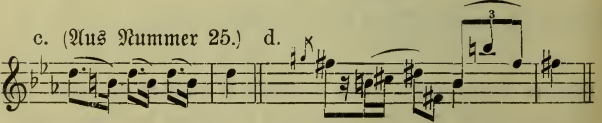
27. a. bezw.



b. bezw.

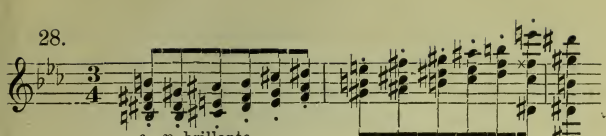


c. (Aus Nummer 25.) d.



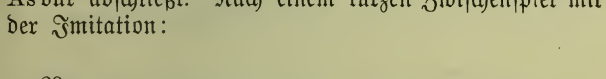
Erwähnenswert ist auch die glänzende, kühn aufwärts schreitende Sextakkordfolge:

28.



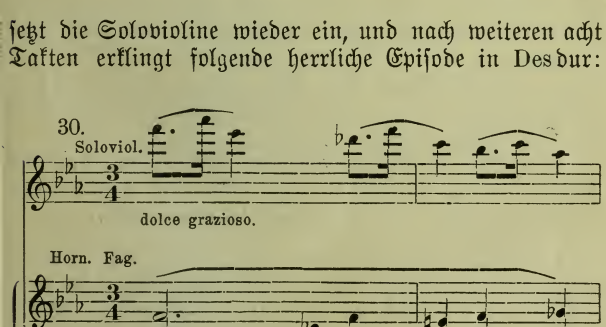
Die Solovioline leitet endlich mit einer längeren Phrase in das erste Thema zurück, das jetzt in Es dur beginnt, sich dann nach C moll wendet und mit der bekannten Trugfortschreitung in die Tonart der sechsten Stufe in As dur abschließt. Nach einem kurzen Zwischenspiel mit der Imitation:

29.



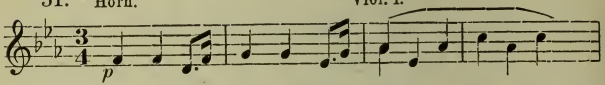
setzt die Solovioline wieder ein, und nach weiteren acht Takten erklingt folgende herrliche Episode in Des dur:

30.



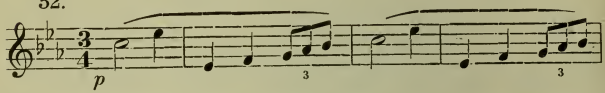
Hornrufe erschallen zu ausgehaltenen Tönen der drei Trompeten, dem leisen Wirbeln der Pauke und dem Glissando der Harfe. Dann erklingt, während sich die Solovioline in Läufen und gebrochenen Akkorden ergeht, im Horn das Motiv:

31. Horn. Viol. I.



welches die Violinen weiter führen, und während bald darauf die Solovioline auf ihr Motiv in Nummer 30 zurückgreift, singen gleichzeitig die ersten Violinen:

32.



Die Solovioline kehrt endlich zum ersten Thema zurück. Sie intoniert es in F moll, gelangt mit einer plötzlichen Wendung zu der in Nummer 24 skizzierten Stelle, die jetzt in A dur erklingt, und dann geht's sieghaft hinein in die Coda, mit der auch endlich die Haupttonart des Werkes, C dur, wieder eintritt.

Die Coda knüpft zunächst an den zweiten Teil des Satzes, an die Motive Nummer 27 b und d und dann an Nummer 32 an, um endlich in einem Molto vivace, Metr. ♩ 192—200, auch das erste Thema noch einmal kurz anzudeuten; und mit einer feurigen, bis zum viergestrichenen c aufwärts stürmenden Passage der Solovioline zu den gehaltenen Tönen der Blasinstrumente, dem Tremolo der Streichinstrumente, dem Wirbel der Pauke und dem Glissando der Harfe findet das Werk seinen Abschluß.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

501. (49) Bach, Johannes-Passion.
502. (26) — Matthäus-Passion.
504. (102) Beethoven, Missa solemnis.
515. (123) Berlioz, Requiem.
541. (31) Händel, Messias.
541c. — Messias. (Engl. Ausg.)
509. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) — 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) — Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

I. Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

1. Von Gabrieli bis Bach.
2. J. Haydn, Mozart, Beethoven.
3. Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

II. Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

II. Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Bleyle, Violinkonz., C d. [Puttmann] (645).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Delibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Kreutzer-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). — Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627).

Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).

Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).

Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623). — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie C. (522). — Messe. As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe. Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).

Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.

Taubmann, Messe [Becker] (643/44) Preis 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 Pf.

Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). — D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).

Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).

Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.)

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 646

80.8
37Am2
V.646

Kleiner Konzertführer

Franz Liszt

Ce qu'on entend sur la montagne

Sinfonische Dichtung

(v. Mojsisovics)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Ce qu'on entend sur la montagne

Sinfonische Dichtung

von

Franz Liszt

Kleiner Konzertführer

von

Dr. Roderich von Mojsisovics

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Franz Liszt.

Ce qu'on entend sur la montagne.

(Was man auf den Bergen hört.)

[Bergsinfonie.]

Besetzung: Eine kleine Flöte, je zwei große Flöten, Hoboen, Klarinetten, eine Baßklarinette, zwei Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, Pauken, Harfe, Tamtam, Becken, große Trommel, Streichorchester (stellenweise mehrfach geteilt).

„Schwärmerische Entrücktheit führt auf die Höhen des Ideales in der Bergsinfonie" — mit diesen Worten charakterisiert kurz und treffend Franz Brendel*), des Meisters Liszt wie der neudeutschen Schule treuer Vorkämpfer, die sinfonische Dichtung „Was man auf den Bergen hört" (Ce qu'on entend sur la montagne).

Die unmittelbare Anregung zu diesem Werke empfing Liszt aus dem gleichnamigen Gedichte des berühmten Romanziers Viktor Hugo, wiewohl auch nachhaltige Natureindrücke seines mehrjährigen Schweizer Aufenthalts (1835—1839) dem Meister bei der Konzeption deutlich vorgeschwebt haben: denn die — für unser Empfinden — etwas dürre, empfindungsarme Poesie mit ihren philosophischen Tendenzen konnte unmöglich der alleinige Anreger des herrlichen, in seiner Wucht wie in der Erfassung der Großartigkeit der Alpenwelt ganz einzigartigen Werkes gewesen sein. Dies bestätigt auch eine mündliche Äußerung Liszts aus seinem letzten Lebensjahre: „Sie ist der Idee nach die erste meiner sinfonischen Dichtungen und reicht bis ins Jahr 1830 zurück, wo mir das Gedicht V. Hugos die Anregung gab. Mit der Ausarbeitung bin ich erst 1857**) fertig geworden. Beim Ana-

*) Franz Brendel „Franz Liszt als Sinfoniker" Leipzig 1859.
**) Auf der Altenburg zu Weimar.

choreten-Gesang habe ich mir Einsiedler am Berge Karthäuser bei Grenoble, im Süden Frankreichs, gedacht. Das ‚Gebet' hatte Hugo im Gedichte nicht."*)

Das Gedicht V. Hugos findet sich als Nr. 5 des Zyklus: „Feuilles d'automne" (Herbstblätter) und stammt vom 27. Juli 1829. Dem Vorworte (geschrieben zu Paris den 24. November 1831) ist zu entnehmen, daß V. Hugo sich von den politischen und kriegerischen Ereignissen, die Europa in Atem hielten, in die Einsamkeit geflüchtet hatte. Diese Gedichte sind daher der Niederschlag eines Gemütes, das sich nach Frieden, Ruhe, Menschlichkeit sehnt. Er sagt dies selbst: „Dies ist keine Poesie des Aufruhrs und des Lärmes, dies sind heitere und friedliche Verse . . . Verse für die Familie, für den heimischen Herd, für das Privatleben; für das Innere der Seele". In unserm Gedichte nun — von dessen Abdruck im Hinblicke darauf, daß es auf den Konzertzetteln stets wiedergegeben wird, abgesehen wurde — sind die Gegensätze, die der Dichter in seiner Zeit empfindet, in der Stimme des Meeres und der des klagenden Menschen personifiziert. Die am Schlusse des Gedichtes sich findenden Anspielungen beziehen sich auf die Kriege jener Zeit (Italien, Sibirien; dann Glaubenskämpfe, wie Hugo im Vorwort sagt). Liszt hat nun, wie aus obiger Äußerung klar ersichtlich, den Rahmen des Gedichtes, seinen Ideenkreis erweitert; erweitert durch Eindrücke seiner Reisen und damit die landschaftliche Schilderung in den Vordergrund gestellt. Somit gehört die Bergsinfonie jenem engeren Kreise der Programmusik an, der sich mit Naturschilderungen befaßt und besonders von Beethovens Pastoralsinfonie seinen Ausgang nimmt. Die Romantiker, unter ihnen insbesondere C. M. von Weber (Wolfsschlucht), Marschner (Vampyr, Heiling), Hektor Berlioz an einzelnen Stellen, ferner Mendelssohn (Ouvertüren Meeresstille und glückliche Fahrt, Hebriden, Melusine) und Rob. Schumann (Waldszenen) haben dieses Problem in verschiedenartiger Weise wieder aufgegriffen, doch erst seit Liszt und Wagner (besonders im Nibelungenring) läßt sich von einer kontinuierlichen Entwick-

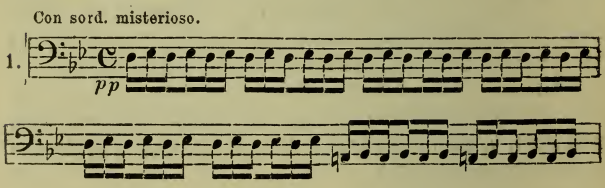
*) Göllerich „Franz Liszt" Verlag von Marquardt, Seite 154.

lung sprechen. Hierin bildet nun die Bergsinfonie einen Markstein, in ihr spielen ähnlich wie in der Pastoralsinfonie die Naturgewalten eine wichtige Rolle. Wenn wir die Bergsinfonie richtig deuten wollen, müssen wir uns immer die Symbolik vor Augen halten, die in dem Werke niedergelegt ist. — Betrachten wir das Werk lediglich vom Gesichtspunkte des V. Hugoschen Dichtung aus, so müssen wir uns die Personifikationen des Dichters (Stimme der heiteren Natur, Stimme des klagenden Menschen) immer vor Augen halten und bei jeder Episode trachten, die gedankliche Beziehung der Dichtung zur Musik uns klar zu machen. Wir bleiben damit auf des Dichters Standpunkte, gleichsam auf hohem Bergesgipfel meditierend. — Liszt hat aber nun unleugbar die Großartigkeit der Natur auch in die Darstellung hineingezogen; es haben sich nun bei ihm, meinem subjektiven Gefühl nach, beide Vorstellungen verkettet, und so treten beide gemeinsam auf und werden auch in folgender Analyse tunlichst gemeinsam erklärt. Daß es aber gewiß auch im Lisztschen Sinne empfunden ist, wenn man lediglich die Naturschönheit der Alpenwelt in ihrer Großartigkeit daraus empfindet, ist wohl außer Zweifel. Ich glaube, daß dies bei vielen Hörern der Fall sein wird. Denn die V. Hugosche Dichtung atmet in ihrer überschwenglichen, bilderreichen Sprache lange nicht das Leben, diese Stimmung, welche uns aus jedem Takte dieser wunderbaren sinfonischen Dichtung entgegenweht! Es mag diese Auffassung vielleicht im ersten Augenblicke befremden, denn sie entspricht nicht vollständig dem Wesen einer sinfonischen Dichtung; aber es liegt eben hier der Fall so, daß die Musik die Dichtung, aus der sie angeregt wurde, überlebt hat und dies zum Teil auch aus dem Grunde, weil mit der Erweiterung des Programms, durch Einfügen des Gebets, Liszt, vielleicht unbewußt, mehr in das Gebiet der musikalischen Landschaftsmalerei übergetreten ist.*)

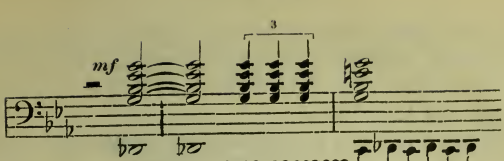
*) Nebenbei sei bemerkt, daß es außer Liszts Bergsinfonie noch mehrere durch die Alpenwelt angeregte sinfonische Werke gibt: so z. B. Hans von Bronsart: Sinfonie mit Chor „In den Alpen", Joachim Raff: VII. Sinfonie B dur „In den Alpen", Heinrich Rietsch: „Tauferer Serenade" u. a. m.

Was nun den formalen Aufbau des Werkes anbelangt, so wäre dieser nach dem eigentlichen Prinzip der Programmusik, von der Form des das „Programm" enthaltenden Gedichtes abzuleiten; obige Äußerung Liszts aber spricht so deutlich von dem Gebete, dem frei eingefügten Gesange der Anachoreten, daß wir diesen Weg für diesmal aufgeben müssen. Es ergibt sich aus dem Charakter der Musik von selbst eine gewisse Analogie mit dem Gedichte. Der Aufbau freilich ist ganz frei und mit höchster Kühnheit geschehen; denn bei einem derart umfangreichen, aber doch einsätzigen Werke, das gedanklich wie thematisch in eine Reihe zum Teile ziemlich wörtlich wiederkehrender Abschnitte zerfällt, lag die Gefahr der Unübersichtlichkeit nahe. Die organische Einheit stellt die die heterogenen Elemente verbindende Polyphonie her, die, wie wir sehen werden, besonders in der zweiten Hälfte des Werkes von Wichtigkeit ist.

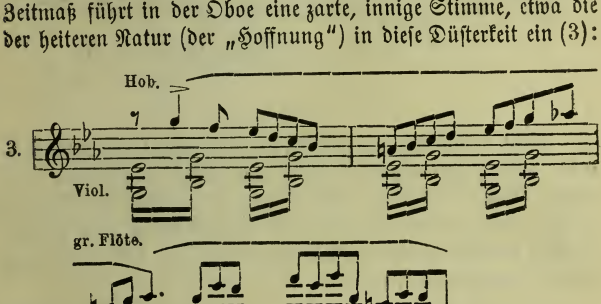
Der düsteren Stimmung des Dichters, wie dem unklaren Geräusche des in die Einsamkeit der Bergeshöhe hinaufdringenden Gewoges ferner Menschen und Städte, entspricht das, das Werk eröffnende, auf einen pp von der großen Trommel gebrachten Wirbel einsetzende Sextolen-Motiv der Streicher (1), welches im weiteren Verlaufe eine große Rolle spielt:



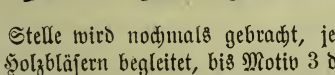
Es ertönt nochmals, wird erweitert und endigt auf einem Triller der Streicher. Man lauscht: die Hörner bringen die Antwort (2):



Dieser Vorgang wiederholt sich, noch einmal ertönt der Hornruf, Motiv 1 gewinnt in den Streichern die Oberhand, eine kleine Steigerung verschwindet bald und das allmählich beschleunigtere Zeitmaß führt in der Oboe eine zarte, innige Stimme, etwa die der heiteren Natur (der „Hoffnung") in diese Düsterkeit ein (3):

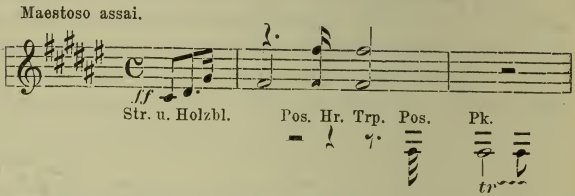


Auch diese Stelle wird nochmals gebracht, jedesmal von Motiv 2 in den Holzbläsern begleitet, bis Motiv 3 die Oberhand gewinnt und in sequenzartiger Weiterbildung sich zu einer mächtig einherflutenden Steigerung aufstaut, an der das volle Orchester teilnimmt und wobei die Triole aus 2 in Trompeten und Pauken in rhythmisch scharfe Gegenüberstellung zu folgendem Motive 4 tritt:

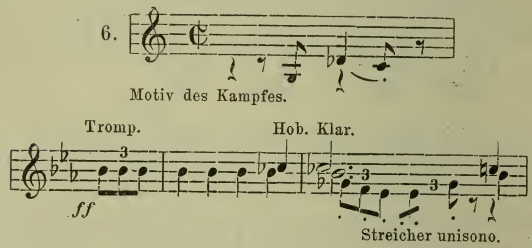


während die Bässe das ferne Grollen (des Sturmes, des Getöses) in chromatisch absteigenden Gängen zeichnen. Licht und Schattenelement, oder personifiziert, die Geister des Lichtes und der Finsternis stehen sich gegenüber.

Mächtig ertönt nun in strahlender Pracht Motiv 5, vergleichbar dem Glanze des Sonnenlichtes auf schneeigen Kuppen; es ist die Stimme der Natur:



Gleich einem Chorale schreitet es in feierlich-gemessenem Zeitmaße dahin, bis es, allmählich immer entfernter ertönend, verklingt. Die nun folgende Episode gipfelt in einer stürmisch bewegten Steigerung von Motiv 1, welches durch zwei kleinere äußerst charakteristische Motive eingeleitet und stellenweise von diesen kontrapunktiert wird (6, 7):

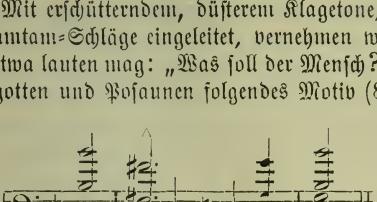


Man kann sich diese Episode so erklären: der Glanz des Sonnenlichtes (5) oder des Dichters Vision der heiteren Natur ist verschwunden, ein Bergsturm fährt hernieder, das eingangs erwähnte unbestimmte Tosen ferner Geräusche vermischt sich mit diesem, und dies ruft in dem Dichter die Erinnerung an Kampf

und Krieg hervor: die schneidende Trompetenfanfare (7), die darauf folgende peitschende Streicherfiguration scheint dies zu malen.

Die Stimme des klagenden Menschen eröffnet den nächsten Abschnitt. Mit erschütterndem, düsterem Klagetone, durch unheimliche Tamtam-Schläge eingeleitet, vernehmen wir wie eine Frage, die etwa lauten mag: „Was soll der Mensch?" in Klarinetten, Fagotten und Posaunen folgendes Motiv (8):

8.

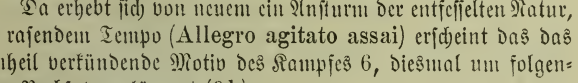


Hohl tönt hierauf die Baßklarinette, die, vereint mit den Cellis, zunächst ihre Stimme erhebt. Die Frage erklingt nochmals, um dann in die, das Unbestimmte ausdrückenden chromatisch absteigenden Vorhaltssequenzen auszuklingen.

Antwort gibt nach kurzem Rauschen (1) die Solovioline als Stimme der heiteren Natur, von Harfen und Holzbläsern gestützt. Wie ein himmlischer Lichtschein fällt es in die ernste Szenerie. (3) Das Solo verklingt leise: neuerdings und bestimmter tritt die Frage auf und mit ihr wird diese Episode wiederholt.

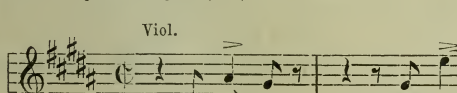
Da erhebt sich von neuem ein Ansturm der entfesselten Natur, in rasendem Tempo (Allegro agitato assai) erscheint das das Unheil verkündende Motiv des Kampfes 6, diesmal um folgenden Nachsatz verlängert (9 b):

9.



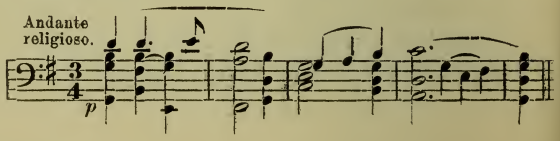
Sequenz von 6.

9 b.

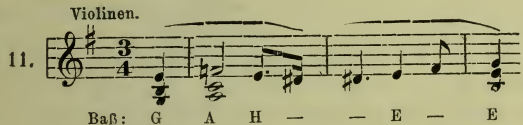


während die Bässe sogleich mit einer Umbildung von 8 antworten. Beide Themen, das des Kampfes wie das des klagenden Menschen scheinen miteinander zu ringen (6, 8); noch ist es unentschieden, wer die Oberhand behält, da fährt Motiv 7, nachdem ein mächtiger Kulminationspunkt erreicht war, dazwischen, in welchem man 4 und die Triole von 2 deutlich vernehmen konnte. Neues Jagen, Kämpfen beginnt, einem ungeheurem Gewittersturme im Gebirge gleich, der unerbittlich von neuem immer wieder sich aufrafft, als wolle er alles vernichten. Da vernimmt man, wie eine Erlösung die machtvolle Größe der Stimme der Natur (5), von Harfenglissandis unterbrochen. Noch hat der Sturm sein Ende nicht erreicht: ein erneutes Tosen erklingt, welches in kunstvoller Verkettung folgende Motive verwendet: 8, 6, 4 (welches nun zu größerer Bedeutung gelangt), 7 und 1. Nun aber hat die Natur ausgetobt. Immer ferner und schwächer wird das Tosen, bis es aufhört. Gleich einem Dankgebete erklingt nun in den Posaunen und der Tuba der Anachoreten-Gesang, eine der herrlichsten Eingebungen Liszts (10). Man mag ihn auch folgendermaßen erklären und dies entspricht vielleicht Liszts streng-religiöser Auffassung: die im Anachoretengesange verkörperte Religion (der Glaube) ist die den Menschen in seinem Kampfe tröstende Stimme. Es ist bei einem derart symbolischem Vorwurfe und andererseits bei so anschaulicher musikalischer Naturschilderung, wie sie eben nur einem Genius wie Liszt gelingen konnte, wahrlich zum völligen Genießen des Werkes gar nicht notwendig, sich in jede mögliche Auslegung hineingedacht zu haben. Der Hang zum Übersinnlichen, Religiös-Schwärmerischen hat Liszt als jungen Menschen beinahe ins Kloster gebracht — wovon er zum Heile seiner Kunst von Freunden abgehalten wurde; aber in allen seinen Werken spielt das Symbol des Kreuzes eine Rolle.

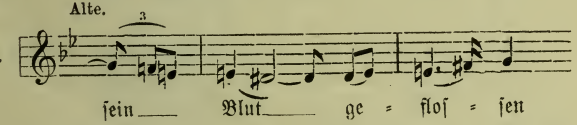
10.



Die in ihrer Fünftaktigkeit auffallende Melodie (deren Vordersatz in 10 wiedergegeben ist) wird von den Holzbläsern in höherer Lage wiederholt. Nun übernimmt das Streichorchester die Führung und bildet in zwei siebentaktigen Sätzen gewissermaßen das Gegenstück zum vorhergehenden Bläsersatze. Die Innigkeit des Ausdrucks, der herbe Ernst, verbunden mit der in der Rhythmik begründeten Feierlichkeit, gehoben durch die ruhige Baßführung und einfache, aber charakteristische Harmonik stempeln diese Stelle zum musikalischen Höhepunkte des Werkes, der sie wohl auch ideell sein soll. Dabei möchte ich auf die Ähnlichkeit verweisen, welche zwischen folgender Phrase (11):



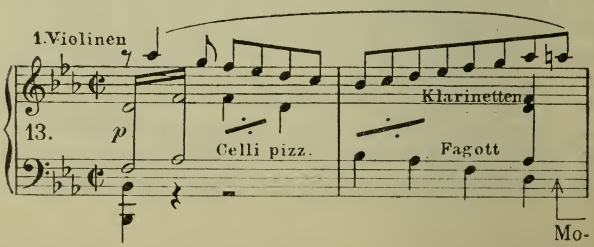
und der viel später komponierten, in der Abendmahlszene des „Parsifal" von R. Wagner vorkommenden (12) [bei fast wörtlich gleicher Harmonik] besteht:

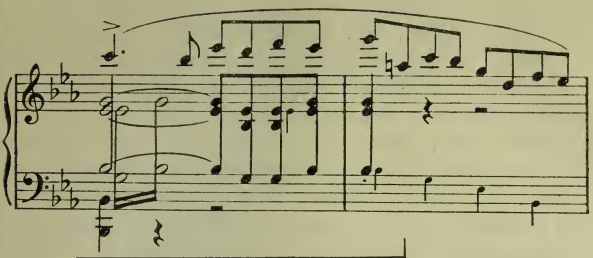


Hiermit ist das gesamte thematische Material aufgerollt, der weitere Verlauf der sinfonischen Dichtung verarbeitet es lediglich. Freilich geschieht dies in ideell höchst anregender und einen Blick in die Entstehung der modernen Polyphonie gewährender Weise. Weil in der Programmusik an jedes Thema eine gewisse Vorstellung geknüpft ist, oder auch durch dieses an einen ganzen Vorstellungskomplex erinnert werden soll, so kommt den Themen einer sinfonischen Dichtung dieselbe Bedeutung wie den Leitmotiven, richtiger gesagt, Leitgedanken einer Oper zu. Wie dort bei dem Auftreten einer bestimmten Person, oder der Erwähnung eines Gegenstandes oder Vorganges das betreffende

Leitmotiv erklingt, so erfolgt auch hier die Aufeinanderfolge und Verkettung von Themen nicht nach rein musikalischen Gründen (musikalischer Logik) sondern aus dichterischen, gedanklichen (dichterischer Logik). Hieraus erklärt sich auch eine Haupteigenschaft der modernen Polyphonie: nämlich die, daß sie nicht mit einer vorausbestimmten (realen) Anzahl von Stimmen arbeiten kann, sondern auf akkordlicher (harmonischer) Grundlage beruhend, die Anzahl der beteiligten Stimmen offen läßt. Darauf beruht nun einer ihrer musikalischen Hauptreize. Verkettungen mehrerer Themen bei gleichzeitigem Auftreten sind ein Staffagemittel, das erst der neuen Musik zugänglich geworden ist und in der älteren Analogien etwa in sehr kunstvoll verschlungenen mehrstimmigen Kanons, wie in Fugen mit mehreren Themen zeigt. Liszt ist wohl der erste, der diese Art Polyphonie bewußt anwendet; einige derartige Stellen begegneten uns schon. Im weiteren Verlaufe gegen den Schluß des Werkes hin treffen wir diese Erscheinung in noch gesteigerterem Maße. —

Nach dem Verklingen des Gebetes erscheint in den Streichern Motiv 1 (in Umbildung) und führt zu einer Reprise von 3 — das ferne Brausen klingt aus der Tiefe, doch übertönt es sofort die Stimme der Natur, an die sich die Frage der klagenden Menschen (8) anschließt. Der ganze Vorgang wiederholt sich, zuerst Tremolo der Streicher (1), wieder mit Harfenklängen untermischt, dann die sinnende Oboenmelodie (3) und in den Bässen (Posaunen und Fagotten) die Frage (8). Nun aber folgt ein Allegrosatz, welcher den Widerstreit der Naturgestalten und Empfindungen zu malen scheint. Zuerst tritt eine bereits anfangs aufgetretene Weiterbildung von 3 auf (13):

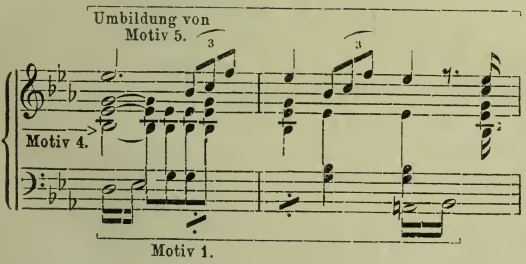




tiv 4.

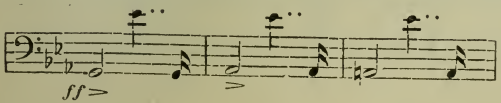
welche weitergeführt und bald von abwechselnden Hornrufen begleitet wird, und schließlich in ein mächtiges Crescendo des vollen Orchesters bei folgender Themenkombination überleitet (14):

14.



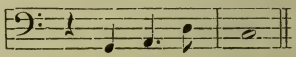
Allegro animato e brioso ist diese Stelle zu nehmen, ihre harmonische Grundlage war bereits in Motiv 2 vorgezeichnet, nur mit dem Unterschiede, daß hier durch Miteinbeziehen von Motiv 3 der Aufbau breiter und mächtiger geraten ist. Die Steigerung schwillt immer mehr an, bis der Kulminationspunkt (unter ständiger Beibehaltung der im Beispiel 14 angeführten Umbildung von Motiv 5) durch folgende Baßfigur (15) gekennzeichnet wird:

15.

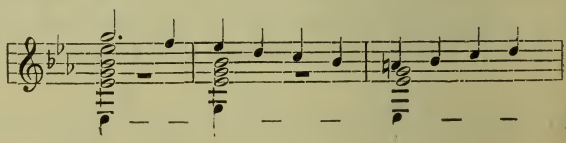


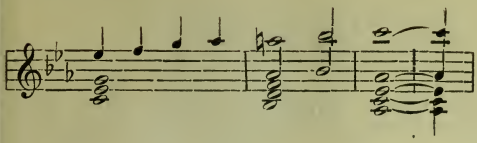
usw.

zu welcher in den Violinen eine leidenschaftlich anstürmende Achtelfigur kontrapunktiert. Hier scheinen alle Mächte entfesselt, bis ein ff Abschlag des Streichorchesters eine Reprise von Motiv 3 in der Oboe unter Assistenz von Klarinetten und Harfenarppegien einführt, welche von F-Einsätzen des Kampfmotivs (6) in den Streichern immer wieder unterbrochen wird: die klagenden Töne der Frage (8) mischen sich wieder ein und sogleich verschwindet das freundliche Bild, die Wolken haben die Sonne nur kurz durchblicken lassen, ein erneuter Ansturm des Orchesters erscheint, in den diesmal immer bestimmter folgendes Motivglied (16):

16. 

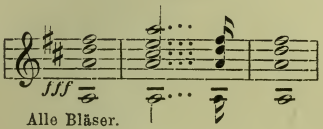
des Themas, der Stimme der (heiteren) Natur (5) sich zeigt und eine in Sequenzen sich abspielende Weiterspinnung dieses Gedanken nebst Gegenüberstellung der Motive 4 und 6 einführt. Klagend fährt wieder des Menschen Stimme dazwischen, ob sich denn gar kein Ausweg finde; das erste Motiv der heiteren Natur (Oboenmelodie) (3) klingt auf der von Holzbläsern und Hörnern durch sieben Takte ausgehaltenen Harmonie **b d f as h** nicht sehr hoffnungserweckend diesmal in den Streichern, bis zuversichtlicher Motiv 4 in den Hörnern ff erklingt. Dieser Vorgang wiederholt sich, wobei die Chromatik einerseits, wie die Verwendung des verminderten Septakkordes andererseits — erstere besonders in den Bässen, letztere in der Gesamtharmonie — eine große Rolle spielen. Endlich aber erklingt siegreich in Vergrößerung — unter Preisgabe der charakteristischen Synkope — Motiv 3 in den doppelt besetzten Bläsern **unisono** (17):

17. 

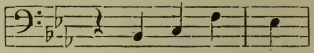


Impetuoso antwortetet der Kampfruf (6), neuerdings wird 17 bei veränderter Tonart gebracht, wiederum mischt sich 6 hinein bis in einer grandiosen Steigerung das um eine Fanfare (18) vergrößerte Motiv 3 wie ein mächtiger Choral in sequenzartiger Wiederholung sich behauptet. Der Sieg ist errungen:

18.



Der nun folgende Schlußteil des Werkes, nach endlichem Siege der Lichtmächte ist lediglich dem Ausklingen der Stimmungen gewidmet. Einige Sekunden lang tobt noch der Sturm des Orchesters, indem alle Motive zur Aussprache kommen, aber dann tritt ein **poco a poco diminuendo** des sich zuletzt behauptenden Motivs des Tosens (1) in den **unisono** spielenden Streichern ein, welches bald zu völligem Verklingen im **pp** führt. Eine Vergrößerung des Trompetenmotives aus Beispiel 7, diesmal **piano** in den Hörnern, wird der schüchtern in den Bässen sich zeigenden Klage (8) gegenübergestellt, doch auch diese verhallt bald — erklingt doch das Gebet der frommen Karthäuser Mönche in weihevoller Pracht (**Andante religioso** $^3/_4$) noch einmal in seiner vollen Schönheit und löst sich dieses schließlich in zierliche Harfenarpeggien auf, welche von den tremolierenden Streichinstrumenten und gehaltenen Bläserakkorden gestützt, das Werk weihevoll beschließen. **pp** bringen die Bässe im Pizzikato mehrmals die charakteristischen Tonschritte (19) des die Stimme der heiteren Natur (zweite Bildung von Motiv 5) charakterisierenden Motivs:

19. 

Ein pp Paukenwirbel beschließt das herrliche Werk, eines der bezeichnendsten Dokumente des Schaffens des Lichtgenius:

Franz Liszt.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588) — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Bleyle, Violinkonz., C d. [Puttmann] (645).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (504).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Delibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertfähr. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566) — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587)

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphon [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (51(— Klavierkonzert, Es dur (593). A dur (594). — Legende v. d. hei Elisabeth (511). — Tasso (549). — Mis solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (61 Festklänge (619). — Hungar [Münzer] (624). — Mazeppa [Münze (625). — Orpheus [Münzer] (626). Prometheus [Münzer] (627). — qu'on entend sur la montagne [v. Mo sisovics] (646).

Mendelssohn, Elias (520). — Paul (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰ — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575

Mozart, Requiem (512). — Symphon Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 3 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klenge (607).

Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623 — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichte tritt] (628) — Variationen und Fug über ein lustiges Thema von Joh. A Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade un Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Mess A s dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Mess Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (592 — Manfredmusik (540). — Paradi und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sin fonie [Bauer] (638). — Szenen a Goethes Faust (542). — 1. Symphoni B. (524). — 2. Symphonie, C. (577 — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (563

Suk, Symphonie „Israel" (620/21) 30 P

Taubmann, Messe [Bekker] (643/44 Preis 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godolev [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556 — 5. Symphonie, E m. (557). — Sym phonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — R quiem [Puttmann] (639/640). 30 ₰

Volbach, Es waren zwei Königskinde [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582 D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606

Weingartner, König Lear [Weingartne (601). — Das Gefilde der Seligen [Wein gartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636

Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Put mann] (637). (Wird fortgesetzt.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 647

780.8
B74m2
v.647

Kleiner Konzertführer

Franz Liszt

Héroïde funèbre

(Heldenklage)

Sinfonische Dichtung

in D moll

(von Mossisovics)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 647

Kleiner Konzertführer

Franz Liszt

Héroïde funèbre

(Heldenklage)

Sinfonische Dichtung

in D moll

(von Mojsisovics)

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Héroïde funèbre

(Heldenklage)

Sinfonische Dichtung

von

Franz Liszt

Kleiner Konzertführer

von

Dr. Roderich von Mojsisovics

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Franz Liszt.

Héroïde funèbre.

(Heldenklage.)

[Sinfonische Dichtung.]

Besetzung: Eine kleine Flöte, zwei große Flöten, zwei Hoboen, ein Englisches Horn, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen und Baßtuba, Pauken, zwei Glocken, Militärtrommel, Tamtam, Becken, große Trommel, Streichorchester (stellenweise mehrfach geteilt).

„Man hat mehrfach von einer Sinfonie gesprochen, welche wir im Jahre 1830 komponiert haben. Verschiedene Gründe haben uns veranlaßt, sie im Portefeuille zu bewahren. Indem wir aber diese Reihe von sinfonischen Dichtungen veröffentlichen*), fügen wir ein Fragment jenes Werkes, den ersten Teil desselben, bei." Mit dieser Erklärung leitet der Meister die Vorrede zur Partitur seiner sinfonischen Dichtung »Héroïde funèbre« (Heldenklage) ein. Die in Rede stehende Sinfonie war die »Symphonie revolutionnaire«, die Liszt in den Jahren 1829 bis 1830 entworfen hatte. Das Werk ist nie gedruckt und auch nicht aufgeführt worden**).

Was nun die „Heldenklage" anlangt, so ist sie eine erhebende Apotheose des Schmerzes. „Der Schmerz bleibt stets ein und derselbe, wie er es seit dem Anfange der Dinge gewesen ist. Reiche werden erschüttert, Zivilisationen verblühen, die Wissenschaft erobert neue Welten, der menschliche Geist leuchtet

*) Liszt gab die neun ersten sinfonischen Dichtungen zu gleicher Zeit bei Breitkopf & Härtel heraus. Vgl. Göllerich „Franz Liszt", Marquardt, S. 147.

**) Ebenda S. 148: „Die Héroïde funèbre und Hamlet habe ich nie im Orchester gehört". Mündliche Äußerung Liszts; wobei er sicher einer eventuellen Aufführung der revolutionären Sinfonie Erwähnung getan hätte.

stets intensiver — durch nichts aber wird die Intensität des Schmerzes gebleicht, durch nichts wird er von dem Sitz entthront, auf welchem er herrscht in unserer Seele, nichts vermag ihm die Vorrechte der Erstgeburt zu entreißen, nichts mildert sein feierliches, unerbittliches Obwalten . . ." schreibt Liszt weiter in der Vorrede, in der er diesen Gedanken eingehender ausführt.

Der Dichter Otto Julius Bierbaum hat in einem seiner schönsten Gedichte in knapper, präziser Fassung diesem Gedanken kräftigen Ausdruck verliehen: in dem bekannten, auch oft komponierten Gedichte „Schmied Schmerz", dessen vier Schlußzeilen hier folgen mögen:

„Kein Sturm zerstört,
Kein Frost zerfrißt,
Kein Rost zerreißt,
Was der Schmerz geschmiedet."*)

Liszt spinnt den Gedanken noch weiter, indem er den Schmerz um gefallene Helden, „welches auch die Farben der Fahnen sein mögen", allem Schmerze voranstellt. Er knüpft dabei an de Maistre an**), welcher bemerkt, „daß man auf je tausende von Jahren als seltene Ausnahmen nur einige rechnen kann, in welchen Friede auf Erden herrschte" und schließt mit folgenden Worten: „Da naht die Kunst und hüllt den Grabhügel der Tapferen in ihren schimmernden Schleier und krönt Sterbende und Tote mit ihrer Glorie, auf daß ihr Los neidenswert sei vor den Lebenden."

Wir können also Liszts „Heldenklage" ganz allgemein nehmen. Versetzen wir unsere Phantasie in nordische Gefilde und denken wir etwa an Beowulfs, an Siegfrieds Tod, wir können aber auch, und dies wird nicht so sehr dem Charakter des Werkes, als vielmehr seiner Herkunft aus der revolutionären Sin-

*) Vgl. Otto Julius Bierbaum „Der neubestellte Irrgarten der Liebe". Leipzig, Inselverlag 1906. Aus: „Drei Solitäre", S. 380.

**) Hier kann wohl nur der französische Staatsphilosoph Joseph Marie Graf von Maistre (geb. zu Chambéry 1754, gest. zu Turin 1821) gemeint sein.

fonie entsprechender sein, an der Entstehungszeit des Werkes jüngstvorhergegangene kriegerische Ereignisse, z. B. an die Erhebung Griechenlands denken.

So ist der formale Aufbau hier ebensowenig ausschließlich auf das zugrunde gelegte Programm angewiesen als etwa beispielsweise in den „Festklängen". Liszt hat hier auch mehr den ideellen Gehalt, den Stimmungsgehalt des Vorwurfs in großartiger Weise seiner Konzeption zugrunde gelegt und hierauf aufbauend, rein formal gestaltet. Nach einer kurzen Einleitung heißt es sogar »Marcia funèbre«, also Trauermarsch. Das Werk ist nämlich, formal betrachtet, in Marschform gehalten und gehört in die Gruppe der von Liszt erfundenen Form des sinfonischen Marsches.

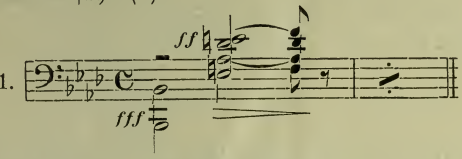
Wenn wir einen kleinen Überblick über die historische Entwicklung der Marschform einschalten, so werden wir gewahr, daß die ursprünglich aus Kriegsliedern und Soldatenliedern in marschartigem Rhythmus, wie aus marschartigen Fanfaren der Pfeiferchöre sich herleitenden kriegerischen Gebrauchsmärsche sich als zweiteilige Liedform darstellen. In dieser Gestalt fanden sie ihren Weg auch in die Oper des siebzehnten Jahrhunderts (G. B. Lullys Oper „Theseus" 1675) wie in die Instrumentalmusik (Orchestersuiten J. H. Kriegers 1649—1725, Klavierstücke von François Couperin [le Grand] 1668—1733). Wohl aus Analogie mit der Entwicklung der Tanzformen fand auch hier die aus der sogenannten Da capo-Arie der italienischen Oper herrührende Dreiteiligkeit, mehr aus inneren, musikalischen, denn aus praktischen Gründen Eingang, wie ja auch in der Sonate die Zweiteiligkeit verschwand. Der dreiteilige Marsch bietet aber nicht nur durch seine prägnante Rhythmik, sondern auch durch die notwendige Wiederholung des ersten Teiles Gelegenheit zu thematischer Arbeit. Dies scheint zuerst Mozart bemerkt zu haben, wie er in seinem wunderbaren Priestermarsch in der „Zauberflöte" beweist (1791). Allmählich gestaltete man, wieder in Analogie zu der Tanzform und zwar im besonderen zu der des Menuetts, auch das Trio weiter aus, welches lieblicheren und melodiöseren Charakter aufwies, aber mit dem Hauptteile die

Eigenschaft der wortwörtlichen Wiederholung der Teile gemein hatte (Schubert). In dieser Gestalt lebt der Marsch als Gebrauchsmusik (Geschwindmarsch, Militärmarsch) noch heute in der Praxis fort. Bereits Mozart fügte dem Marsche als Anhang zur Bekräftigung der Schlußwirkung eine Coda bei. Auch Beethoven blieb im Triumphmarsch aus „Tarpeja" oder dem bekannten Marsch (mit Chor) aus den „Ruinen von Athen" im großen und ganzen bei dieser Form stehen. In der „Eroica" jedoch sprengte er die Fesseln der — beispielsweise von Schubert in dessen „heroischen", „charakteristischen", wie „Militärmärschen" der Hauptsache nach noch beibehaltenen Form der Dreiteiligkeit — und griff im ersten Teile zur Rondoform mit zwei Themen. Das Trio (als **Maggiore** bezeichnet) ist ebenfalls thematisch gearbeitet. Jedenfalls müssen wir diesen Marsch wie den in der **As dur**-Sonate Op. 26 als Vorläufer des sinfonischen Marsches betrachten. Dessen Form, die auch R. Wagner in seinen Gelegenheitsmärschen, z. B. dem „Kaisermarsch" verwendete, ist durch die Einheitlichkeit des Aufbaues, das Wegfallen wörtlicher — durch Repetitionszeichen markierter — Wiederholungen und durch die sinfonische Technik in der Arbeit charakterisiert. Der sinfonische Marsch verwendet daher die modernen polyphonen Ausdrucksmittel, er ist ferner nicht so an einschneidende Schlußwendungen gebunden, auch ist er modulatorisch reicher gestaltet als der Gebrauchsmarsch. — Diese Eigenschaften finden sich in den meisten Liszt'schen Märschen, wie z. B. auch in seiner genialen sinfonischen Bearbeitung des „Rákóczy-Marsches", die den sinfonischen Dichtungen würdig angereiht werden kann.

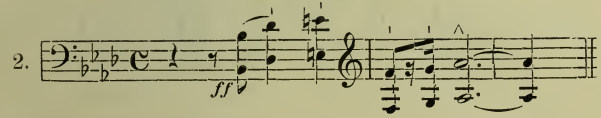
Liszts Heldenklage ist nun, formal betrachtet, vom ersten bis zum letzten Takte als ein solcher anzusehen; wobei man die dem Trauermarsch vorhergehende ernst-feierliche Einleitung als die Intrada der älteren Marschform bezeichnen kann. Ich füge meiner Analyse die jeweiligen formalen Erklärungen in Parenthese ein.

(**Intrada.**) Gedämpfte Trommel-, Tamtam- und Beckenschläge eröffnen (**Lento lugubre C**) in ihren der Tonhöhe nach unbestimmbaren und darum um so schauerlicher wirkenden

Klängen leise das Werk. fff bringen Posaunen, Tuba und Bässe mit antwortenden Holzbläsern und Hörnern folgende Intrada, deren schneidende Vorhaltswirkung den Hörer sogleich in medias res führt (1):

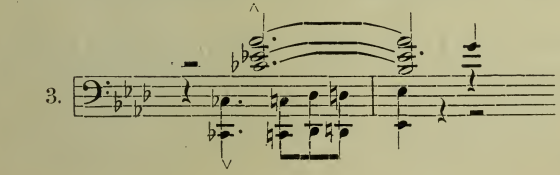


und dies um so mehr, als hieran sogleich das Hauptmotiv des ganzen Werkes sich anschließt. Mit herb abgerissenen Tönen, ferner sowohl durch die Rhythmik, wie auch durch die charakteristische übermäßige Sekunde (Des E) und eigenwillig aufstrebende Führung charakterisiert es trefflich das Unerbittliche, Unbezwingbare des Schmerzes, wie es Liszt vorschwebte (2):



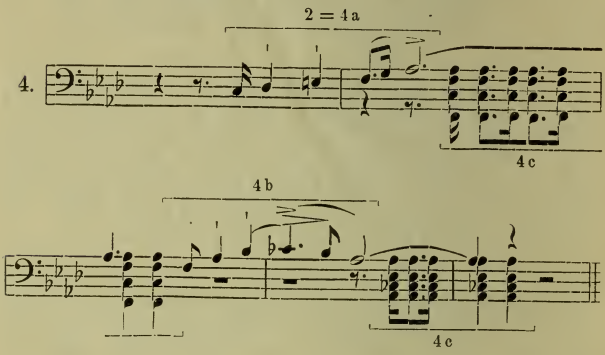
Wieder ertönen Trommel-, Tamtam- und Beckenschläge in denselben Rhythmen wie zuvor und einen Halbton höher, wiederholt sich, eindringlicher mahnend, der ganze Vorgang.

Oboen, Klarinetten, Fagotte nebst Streichern erwidern mit folgendem Motive (3), das in absteigenden großen Sekundensequenzen wiederholt wird und dann unter chromatischen Triolen in den Cellis eine mit dem Hauptmotiv (2) gebildete kurze Steigerung herbeiführt, welche in der verminderten Septime Des e (abwärts gelesen) gleich einer düsteren Frage die Intrada beschließt:

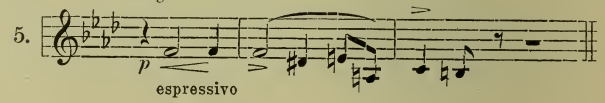


(**Marcia funèbre.** Hauptteil des Marsches. Sehr erweiterte dreiteilige Liedform in der Haupttonart [F moll].)

Das Motiv des Schmerzes (2), nun um einen Nachsatz (4 b) erweitert und mit einem charakteristischen Marschrhythmus ausgestattet (4 c), setzt in düsteren, erhabenen Klängen ein (4):



In machtvollen Sequenzen (jemals in der kleinen Obermediante [Oberterz]) wiederholt sich der Hauptgedanke (4), ein kurzer, kontrastierender Nachsatz (Melodie im Englischen Horn und den ersten Violinen liegend) antwortet in leise klagender Weise (5):



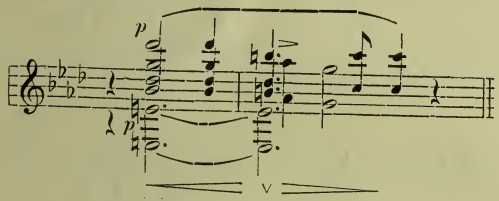
welche die Bässe weiterzuführen beginnen, als bereits in Klarinetten, Trompeten und Fagotten neuerdings der Hauptgedanke auftaucht.

Ihn begleitet das Streichorchester mit den ehernen Rhythmen des Begleitungsmotives (4 c). Der codale Charakter der

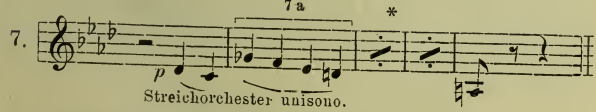
Englisch Horn-Weise (5) tritt hierbei wieder hervor, indem in diese der erste Teil des Marsches ausklingt.

Unheimlich-feierliche Glockentöne (Des) mischen sich in die letzten Ausläufer der Melodie und leiten nach einem energischen Anklang an Motiv 2 (in Klarinetten und Fagotten) zum Mittelteile (der Liedform) über.

Flebile (klagend, kläglich) bringen die Holzbläser das zweitaktige Motiv der Klage (6), auf dessen melodische Verwandtschaft mit 5 ich hingewiesen haben möchte. Sie bietet einen Einblick in Liszts „thematische Arbeit“:



Der bereits als Nachsatz von 5 aufgetretene Gang der Streicher (7) hat wiederum Glockentöne (Ges) im Gefolge und ruft eine Wiederholung von 6 (diesmal um eine reine Quarte höher) hervor:



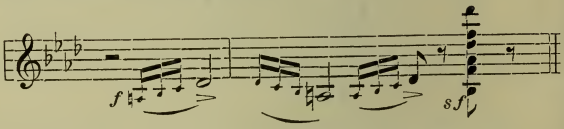
Das Motiv der Klage (6) tritt nun etwas verändert in den Streichern auf, ruhend auf harmonisch stützenden Vierteln der Bratschen, Bässe und Fagotte, während in den Posaunen das Motiv des Schmerzes (2) in der Fassung von 4 a erst schüchtern, dann immer entschiedener und wuchtiger erklingt. Die durch diese Einsätze sich ergebenden Dissonanzen malen in realistischen

---

Bei * erfolgt der obenerwähnte Einsatz von 2 (4a).

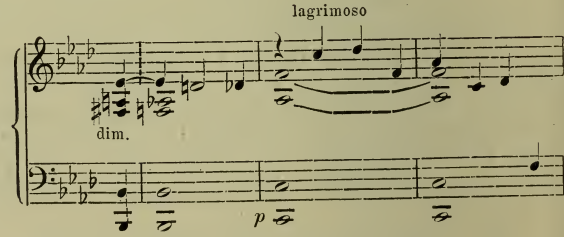
Farben die Intensität des Schmerzes, bis, einem Aufschrei gleich, mit dem kurz abgerissenen **B moll**-Akkorde ein Höhepunkt erreicht wird, der unter fortwährenden, einem Orgelpunkte vergleichbaren Glockenklängen ein kurzes, aber überaus ausdrucksvolles Motiv (8) herbeiführt, das, mit synkopierten Posaunenstößen ringend, zuerst **unisono** im Streichorchester auftritt, später aber von gehaltenen Bläserakkorden begleitet wird. Hiermit ist der zweite Teil der Liedform beendet. Es folgt nun die variierte Wiederholung des ersten Teiles. Dieselbe bietet ein charakteristisches Bild Lisztscher Polyphonie. Der Hauptgedanke (4) liegt gleich einem **Cantus firmus** in Trompeten und Posaunen; das begleitende Marschmotiv (4c) liegt in den Holzbläsern und den Hörnern und eine Verkleinerung von 8 bringen die Streicher in kurz abgerissenen Viertelnoten.

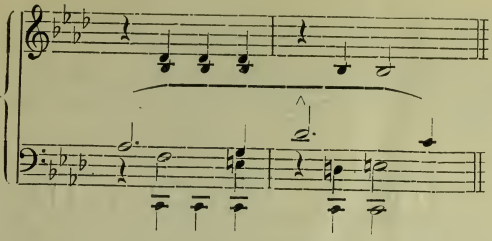
8.



Eine im Zeitmaße ein wenig zurückhaltende Coda, gemahnt in ihren ersten so tieftraurig klagenden Takten (9) an die Melodie des Englischen Hornes (5), stellt aber dann in rascher Aufeinanderfolge, in einem breit ausladenden **Decrescendo** 8 und 2 einander gegenüber; Pauken-, Trommel- und Tamtamschläge beschließen den Marsch.

9.



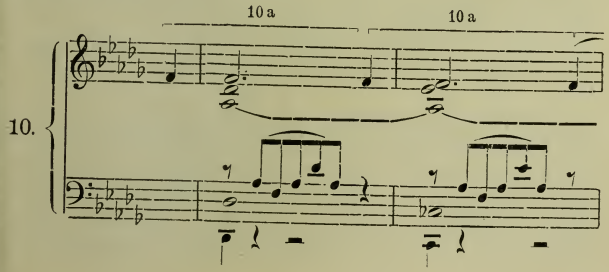


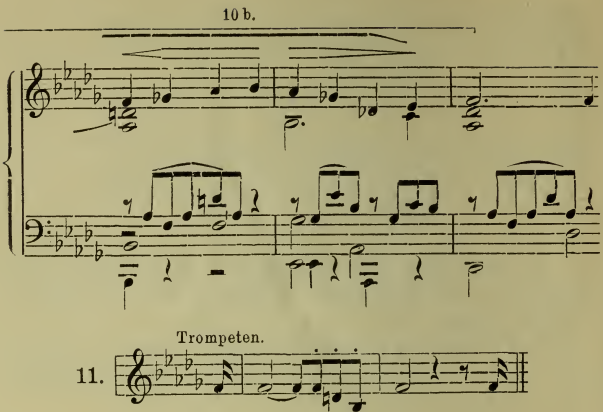
In dieser Coda zeigt sich wiederum die Eigenschaft dieses Marsches als eines sinfonischen, da Motiv 1 aus der Intrada in derselben auftritt.

(Più lento. Trio des Marsches [große zweiteilige Liedform] in der Untermediante [Des-dur] stehend und zur Reprise des Marsches überleitend.)

Der dem Trio des Marsches entsprechende, melodisch wohllautende und musikalisch kontrastierende nun folgende Abschnitt baut sich aus zwei symmetrisch gebauten, je achtundzwanzig Takte umfassenden zweiteiligen Sätzen auf. Modulatorisch streben sie der Dominante der Haupttonart (also dem C dur Dreiklange) zu.

Ideell ist dieser Teil der notwendige Ruhepunkt des ganzen Werkes. Lichtere Farben erhellen das düstere Grau des Schmerzes und gleich einer Heldenapotheose, Heldenverklärung, erklingen seine sanften Melodien. Zuerst (6a) lieblich-sanft beginnend, klingt es dann in eine feierliche Fanfare (11) kriegerischer Art aus (10, 11):





Jeder der beiden Teile türmt sich zu einer mächtigen Steigerung auf, die sich aus der Weiterbildung von 11 herleitet. Der Fünftaktigkeit (statt der normalen Vier- respektive Achttaktigkeit) der Hauptgedanken (10) entsprechend erreicht diese große zweitaktige Liedform nicht die normale Taktzahl (32 Takte). Liszt hat eine besondere Vorliebe für den fünftaktigen Rhythmus; bei näherem Hinhorchen gewahren wir jedoch, daß diese Eigenheit meist in einer nachdrucksvolleren Betonung des Auftaktes ihren Grund hat. So auch hier. Läßt man den ersten der mit 10 a bezeichneten Teile der Melodie fort, so erhalten wir einen gewöhnlichen viertaktigen Satz. Die meisten fünftaktigen Formen lassen sich in dieser Weise erklären.

(Thematische Überleitung zur Reprise des Marsches. Coda.)

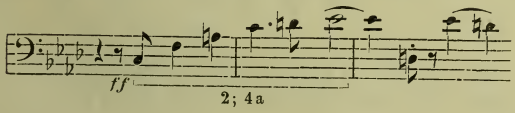
Die thematisch gehaltene, d. h. nicht neu erfundene, sondern das bisherige Themenmaterial verwertende Überleitung beginnt mit dem Tremolo der Streicher über den Gang 7, worauf wie im ersten Teil eine kurze Erinnerung an 2 (4 a), das Thema der Klage (6) einführt. Dasselbe wird in der Oberquarte naturgetreu, also wie früher, wiederholt und führt die bereits be-

sprochene Kombination von 6 und 4 a ein. Mit dem Hinzutritt des Motives 8 (Glocke in Des) wird eine mächtige Steigerung erzielt, und die Reprise des Marsches eingeleitet (4). Hierbei ist besonders auf die geistvolle Verwendung des Marschrhythmus (vgl. 4 c) zu verweisen.

Während derselbe früher in starren Bläserakkorden lag, erscheint er jetzt im Streichorchester, welches imitatorisch zu dem (wie vordem von Trompeten und Posaunen gebrachten) **Cantus firmus**, dessen Melodienschritte teils notengetreu, teils in der Verkleinerung bringt. Erhöhte Wirkung bringt der Komponist dadurch hervor, daß er das Fanfarenmotiv aus dem Trio (11) nun mit verarbeitet und so in einer glänzenden, jubelnden Steigerung wieder auf des Helden Verklärung hinweist.

Aber auch der erste Gedanke des Trio (10) wird wieder aufgegriffen. Nachdem eine neuerliche vom **pianissimo** der Streicher sich erhebende Steigerung, welche durch dreimalige Einführung des Hauptgedankens 4 eingeleitet wird, erreicht ist*), erscheint 10 in der der Haupttonart gleichnamigen Durtonart (**F dur**) in den Holzbläsern, während Fagotte, Posaunen, Tuba und Bässe eine Variante von 4 a (2) bringen (vgl. 12):

12.



der Marschrhythmus (4 c) von der Pauke ff markiert wird und die geteilten Violinen und Bratschen in Achteltriolen die Harmonie stützen. Immer mächtiger, siegesgewisser erstrahlt die Steigerung bis auf einer absteigenden Figur (harmonische E moll-

*) Hierbei sei auf die ganz eigenartige rhythmische Bewegung an den Streichinstrumenten (jeweils in der Harmonie des verminderten Septakkordes) hingewiesen: zuerst Achtelsextolen, hierauf Synkopen, dann Achtel, nun Sechzehntel (mit der ausdrücklichen Bemerkung „Nicht tremolieren!") dann wieder Sextole, Achtel, Viertel. Diese fein abwägende Rhythmik Liszts ist noch gar nicht nach Gebühr gewürdigt worden.

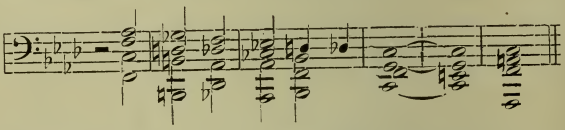
Tonleiter von der Terz G aus) der Höhepunkt erreicht ist. In wuchtige, abschlagende Akkorde des vollen Orchesters mischen sich zuerst leise dann immer lauter die Schläge der Glocke (Ges), während Violoncelle und Bässe die düstere Figur 7 a tremolieren.

Ein langgehaltenes Es in Bässen und Tuba bezeichnet den Schluß des Marsches, dem die Coda (Beispiel 9 ab Takt 3) auf dem Fuße folgt. Sie ist wörtlich der Coda des ersten Teiles gleich, nur der Bedeutung ihrer Stellung am Schlusse des Werkes entsprechend, etwas erweitert.

Die ungelösten Vorhalte (Des über f a es) entsprechen wundervoll Liszts Worten in der Vorrede: „durch nichts aber wird die Intensität des Schmerzes gebleicht" (vgl. S. 4).

Noch einmal bringen die Bässe **piano** das etwas variierte und um einen chromatisch absteigenden Anhang erweiterte Thema der Klage (2). Trommelwirbel, leise gehalten, und unheimliche Schläge des Tamtam und der großen Trommel leiten die letzten, feierlich-verhallenden Akkorde des Werkes (13) ein:

13.



Wie einfach und erhaben klingen diese wunderbaren Harmonien! Wie meisterlich drücken sie dem diesem Werke doch entschieden stark innewohnendem Pessimismus den Stempel der Verklärung auf! Wieder werden wir an Liszts Worte erinnert:

„Da naht die Kunst und hüllt den Grabhügel der Tapfern in ihren schimmernden Schleier, und krönt Sterbende und Tote mit ihrer Glorie . . ."

Ja, wo solche Kunst naht, — findet der Heldentod seine Apotheose. —

In **pianissimo**-Pauken- und Trommelschlägen schließt das wundervolle Werk.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Kofler, Leo, Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. VIII, 37 S. 8°. geh. M. 1.—, geb. in Leinwand M. 2.—.

— Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 7. Auflage. X, 93 S. 8°. geh. M. 2.—, in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Oldenbarnevelt, Jeanne van, The art of breathing. Its Relation to Sounds and Words. Its Services to Art and Science. Curing and Relieving Catarrhs of the Lungs, Larynx and Bronchi, Asthma, Affections of the Heart, and Complaints of the Vocal Organs. For Singers, Actors, Preachers, Officers of the Army and Navy, Parliamentary and other Speakers, Teachers, Gymnasts, and all Sportsmen. Official Lectures and Demonstrations, delivered in Medical Circles in Paris "Société internationale de la tuberculose" — The Hague Utrecht. With 2 Frontispieces, 30 Illustrations, a Model, and a Table of Exercises. 95 S. 8°. geh. M. 3.—.

Barth, Ernst, Über den gesundheitlichen Wert des Singens. VI, 51 S. 8°. geh. M. 1.—.

Lanz, Heinrich, Wie sollen wir sprechen? Methodische Ausbildung des Sprachorgans auf hygienischer Grundlage. 2. Auflage. 36 S. 8°. geh. M. —.80.

Ephraim, Alfred Dr., Spezialarzt für Hals-, Nasen- und Ohrenkrankheiten, Die Hygiene des Gesanges. Für Sänger und Gesanglehrer dargestellt. VI, 122 S. 8°. geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Büchlein, Ein, von der Singekunst aus einigen Werken älterer Meister, zusammengestellt von Anna Fles. 64 S. kl. 4°. eleg. kart. M. 2.50.

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Goldschmidt, Hugo, Handbuch der deutschen Gesangspädagogik. Erster Teil: Das erste Studienjahr. **Ausgabe A.** Mit Übungen in hoher Lage. **Ausgabe B.** Mit Übungen in tiefer Lage. Je 160 S. 8°. geh. M. 7.50.

—— Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges und der Bühnensprache. Eine sprach- und gesangsphysiologische Studie. 34 S. 8°. geh. M. 1.—.

Scheidemantel, Karl, Stimmbildung. 3. Auflage. 85 S. Taschenformat, geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.

—— Voice-Culture. Translated into English by C. Karlyle. 78 S. 8°. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.

Borchers, Gustav, Singe vom Blatt! Übungsstoffe für den Schul- und Kunstgesangsunterricht nach der Tonwortmethode von Carl Eitz. 2. und 3. Tausend. 96 S. 8°. kart. M. 1.50.

Ely, Thomas, Voice-Production and singing. 2nd edition. 30 S. 8°. geh. M. 1.50.

Krueger, Felix, Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören. 22 S. 8°. geh. M. —.50.

Zanten, Cornelie van, Leitfaden zum Kunstgesang. Mit einer Beilage: Phonetisch-orthoepische Sprech- und Lese-Übungen für Sänger und Redner, insbesondere für Konservatorien und andere Lehranstalten von Cornelie van Zanten und Dr. C. E. Poser. II, 96 S. und II, 45 S. 4°. geh. M. 5.—.

Schröter, Sophie, Der natürliche Kunstgesang nach altitalienischem Prinzip. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, mit einem Vorwort von Melanie Ebhardt. Mit einem Bildnis. 32 S. 8° geh. M. —.50.

Lankow, Anna, Die Wissenschaft des Kunstgesangs. Mit praktischem Übungsmaterial von A. Lankow und Manuel Garcia. 4., für Deutschland umgearb. Aufl. 30 S. Text und 50 S. Noten. 4°. geh. M. 8.—

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
I. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

)1. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
)2. (26) —— Matthäus-Passion.
)4. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
5. (123) **Berlioz**, Requiem.
(1. (31) **Händel**, Messias.
:c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
)9. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

. **Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke:** Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*

. **Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.**

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Bleyle, Violinkonz., Cd. [Puttmann] (645).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580) — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Delibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvo´ák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12, B. (586). — Symphonie Nr. 16, G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).
Lalo, Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618) Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627). — Ce qu'on entend sur la montagne [v. Mojsisovics] (646). — Héroïde funèbre (Heldenklage) [v. Mojsisovics] (647).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 ₰. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3, A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572) — Symphonie Nr. 41, C. (573)
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623) — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Sinfonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Vltava (563).
Suk, Symphonie „Asrael" (620/21) 30 Pf.
Taubmann, Messe [Becker] (643/44) Preis 30 Pf.
Tinel, Franziskus (530). — Godoleva [Müller-Reuter] (603). — Mohnblumen [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 ₰.
Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (582). D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).
Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (636).
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt.)

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

)1. (49) **Bach**, Johannes-Passion.
)2. (26) —— Matthäus-Passion.
)4. (102) **Beethoven**, Missa solemnis.
5. (123) **Berlioz**, Requiem.
1. (31) **Händel**, Messias.
1c. —— Messias. (Engl. Ausg.)
)9. (34) **Haydn**, Schöpfung.
519. (33) **Haydn**, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) **Mendelssohn**, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) **Mozart**, Requiem.
523. (64) **Schumann**, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

. **Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke:** Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

. **Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.**

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes-Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).

Becker, Große Messe, B moll (569).

Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611).

Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).

Bizet, Suiten (553).

Bleyle, Violinkonz., Cd. [Puttmann] (645).

Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).

Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).

Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).

Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580). — Te Deum (634).

Cherubini, Requiem, C m. (539).

Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).

Delibes, Sylvia (545).

Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).

Dvo ák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).

Franck, Seligkeiten (533).

Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).

Götz, Symphonie, F. (548).

Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).

Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. T. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 ₰.).

Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11. G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).

d'Indy, Wallenstein (562).

Krug-Waldsee, König Rother [Weber] (599).

Lalo, Symphonie espagnole (550).

Liszt, Christus (551). — Dante-Symphoni [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510 — Klavierkonzert, Es dur (593). A dur (594). — Legende v. d. hei Elisabeth (511). — Tasso (549). — Miss solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618 Festklänge (619). — Hungarai [Münzer] (624). — Mazeppa [Münze (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627). — C qu'on entend sur la montagne [v. Mo sisovics] (646). — Héroïde funèb (Heldenklage) [v. Mojsisovics] (647).

Mendelssohn, Elias (520). — Paul (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 2 — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. A m (574). — Symph. Nr. 4, A. (575

Mozart, Requiem (512). — Symphon Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 3 Es (571). — Symphonie Nr. 40, G (572) — Symphonie Nr. 41, C. (573

Novák, Von ewiger Sehnsucht [Kleng (607).

Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).

Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (62 — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichte tritt] (628) — Variationen und Fu über ein lustiges Thema von Joh. A Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631)

Rimsky-Korssakoff, Scheherazade u Antar (558).

Rossini, Ouverture zu Tell (581).

Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Mes A s dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Mes Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.

Schumann, Klavierkonzert, A m. (59 — Manfredmusik (540). — Parad und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-S fonie [Bauer] (638). — Szenen Goethes Faust (542). — 1. Symphon B. (524). — 2. Symphonie, C. (52 — 4. Symphonie, D m. (576).

Sinding, Symphonie, D m. (559).

Smetana, Vyšehrad und Vltava (56

Suf, Symphonie „Asrael" (620/21) 30

Taubmann, Messe [Becker] (643/ Preis 30 Pf.

Tinel, Franziskus (530). — Godol [Müller-Reuter] (603). — Mohnblun [Hofmann] (604).

Tschaikowsky, Manfred-Symphonie (5 — 5. Symphonie, E m. (557). — S phonie pathétique, H m. (528).

Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — quiem [Puttmann] (639/640). 30

Volbach, Es waren zwei Königskin [Rabl] (605).

Wagner, Ouvertüre z. Tannhäuser (5 D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (6

Weingartner, König Lear [Weingart (601). — Das Gefilde der Seligen [W gartner] (602).

Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (6

Wolfrum, Weihnachtsmysterium [mann] (637). (Wird fortge

Preis 30 Pf.
Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 648/49

780.8
B74m2
Nr. 648-49

Kleiner Konzertführer

Beethoven

Geschöpfe des Prometheus

(Ballett)

op. 43

Verlag von
BREITKOPF & HÄRTEL
in
LEIPZIG.

Die Geschöpfe des Prometheus

Ballett

Musik von

Ludwig van Beethoven

Op. 43

Kleiner Konzertführer

von

Alfred Heuß

Mit Beigabe der zur Aufführung bestimmten Dichtung

von

Th. Ebner.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

NEW YORK BRANCH

Die erste Aufführung der Prometheus-Musik mit dem vorliegenden Text fand am 29. März 1911 durch den Orchester-Verein in Ulm statt unter der Direktion von Konzertmeister Dr. G. Hertz, nach dessen Angaben die Dichtung entstanden ist.

Alle Rechte vorbehalten.

Die Geschöpfe des Prometheus.

Ballett von Ludwig van Beethoven.

Man muß wissen, daß die Geschichte des Balletts einen nicht unbedeutenden Ausschnitt in der Entwicklung des musikalischen Ausdrucks darstellt, um begreifen zu können, daß auch ein Beethoven sich wiederholt mit der Komposition von Balletten abgab. Statt der heute mißverständlich gewordenen Bezeichnung „Ballett" hätte man allerdings Pantomime zu sagen, um damit anzudeuten, daß es sich um eine szenische Darstellung unter Mitwirkung der Musik handelt, der eine Handlung meist dramatischen Charakters zugrunde liegt.

Wie bei der Oper, ist auch die Handlung, der Vorwurf, der eigentliche Lebensnerv der Gattung, und so begreift es sich auch, daß die Pantomime den gleichen antidramatischen Einflüssen ausgesetzt war wie die Oper, nur noch in weit stärkerem Grade.

Auch die Geschichte der Ballettpantomime — dies der eigentlich richtige Ausdruck, weil jede Pantomime, selbst die durch und durch dramatische, Tänze, Ballette handlungsgemäß einbeziehen wird — hat deshalb ihre Zeiten der Blüte und des Niedergangs, ihre Reformatoren und ihre Schmarotzer. Die Zeit Glucks hatte einen solchen Reformator besonders in der Person des französischen, auch in Deutschland und in Wien wirkenden Ballettmeisters J. G. Noverre aufgestellt, dessen Einfluß in Wien wieder zu voller Wirkung kam, als dort Salvatore Vigano als zweiter Ballettmeister des Hoftheaters mit Noverres Prinzipien*) Ernst machte und

*) Darüber sehe man den wichtigen Aufsatz H. Aberts: „J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition" im Jahrbuch Peters für 1908.

dadurch sofort einen heftigen Kampf zwischen den Anhängern der gedankenlosen und der dramatischen Ballettkunst entzündete.

Dieser Vigano war es auch, von dem das Ballett: „Die Geschöpfe des Prometheus" herrührte und zu dem — die näheren Bedingungen kennen wir nicht — der damals 30jährige Beethoven die Musik schrieb. Am 28. März 1801 wurde es zum erstenmal aufgeführt und erlebte während dieses Jahres, wie Thayer in seiner Beethovenbiographie berichtet (II. Bd., S. 218, 2. Auflage), 16, in den folgenden Jahren noch 13 Aufführungen.

Beethoven hatte schon 10 Jahre früher ein Werk dieser Gattung, das „Ritterballett" geschrieben. Wenn er sich als gereifter Künstler wieder einer solchen Aufgabe unterzog, so sind, in unserm Fall, die Gründe leicht zu erkennen. Einerseits war es der dramatische Charakter dieser Art der Ballettkomposition überhaupt, dann noch im besonderen der Vorwurf, der es auf eine Verherrlichung der Kunst ihrer ethischen Wirkung wegen abgesehen hat. Es ist auch unverkennbar, daß Beethoven mit großer Liebe an der Musik gearbeitet hat, die Perlen musikalischen Ausdrucks, und zwar von spezifisch Beethovenschem Gepräge enthält. Wenn heute das Werk als Ballett nicht mehr aufgeführt wird, so hat das seine bestimmten Gründe. Unmöglich kann man den zweiten Akt in seiner dramatischen Gestaltung glücklich nennen, ferner ist leider das ausführliche „Textbuch" nicht mehr vorhanden, und es wäre keine gerade leichte Aufgabe, aus den erhaltenen Aufzeichnungen gerade für den zweiten Aufzug die richtigen choreographischen Bilder zu entwerfen. So hat sich denn heute das Werk — oder doch einzelne Teile daraus — in den Konzertsaal geflüchtet, wo es zu seinem inhaltlichen Verständnis der Erklärung natürlich erst recht bedarf. Da ist es sehr zu begrüßen, daß von Th. Ebner eine poetische Umschreibung der Handlung und ihrer Musik unternommen

worden ist, die mit den Mitteln einer poetischen Sprache dem Zuhörer das Verständnis des Ganzen wie der einzelnen Sätze erleichtert und ihm die szenischen Vorgänge zu ersetzen sucht.

Wie schon bemerkt, ist das Textbuch zu dem Ballett verloren gegangen. Indessen hat sich immerhin eine Beschreibung erhalten, die sich in der italienischen Biographie des Ballettmeisters Vigano von Ritorni findet und von Thayer in seinem „Beethoven" in deutscher Übersetzung mitgeteilt ist. Man wird es begrüßen, wenn dieses Dokument, das einzige zeitgenössische, das sich über den Inhalt des Balletts erhalten hat und das auch der poetischen Einkleidung von Th. Ebner bis zu einem gewissen Grade zugrunde liegt, hier mitgeteilt wird. Ristori schreibt folgendes über „Die Menschen des Prometheus oder die Macht der Musik und des Tanzes".

Verfolgt durch den heftigen Zorn des Himmels, welches Gelegenheit zu einem geräuschvollen musikalischen Vorspiel gibt, kommt Prometheus durch den Wald gelaufen zu seinen beiden Tonstatuen, denen er eiligst die himmlische Flamme ans Herz bringt. Während er nach Vollendung der Arbeit müde und bekümmert sich auf einen Felsen legt, erlangen jene Leben und Bewegung, und werden dann in Wirklichkeit, was sie scheinbar waren, Mann und Frau (Salvatore selbst und die vortreffliche Casentini). Prometheus fährt erschrocken auf, sieht sie mit Freude an, lädt sie mit väterlicher Liebe zu sich ein, kann aber durchaus kein Gefühl in ihnen erwecken, welches den Gebrauch der Vernunft zeigte: im Gegenteil lassen sich jene, anstatt sich zu ihm zu wenden, indolent auf die Erde fallen neben einem hohen Baume (sollte dieser etwa die Eiche bedeuten, deren Früchte die unvermeidliche Nahrung der ersten Menschen waren?). Er wendet sich wiederum zu Liebkosungen und überzeugenden Worten; jene aber, welche den bessern Teil des Menschen, die Vernunft, nicht besitzen, verstehen seine Worte nicht und werden darüber verdrießlich, und versuchen dann mit täppischen Drehungen und Windungen sich zu entfernen. Hierüber betrübt, versucht es der Titan noch mit Drohungen, und da dieselben nichts helfen, wird er unwillig und will sein Werk wieder zerstören; doch eine innerlich vernommene höhere Stimme hält ihn davon ab; er kehrt zu seiner ersten Empfindung zurück, und indem er zu er-

kennen gibt, daß ein neuer Plan in ihm entstanden ist, erfaßt er die beiden und schleift sie mit sich fort.

„Der zweite Akt spielt auf dem Parnaß: es treten auf Apollo und die Musen, die Grazien, Bakchus, Pan und Gefolge, dann Orpheus, Amphion und Arion als Menschen, die künftig geboren werden sollen und mit einem kühnen Anachronismus hier eingeführt werden. Der Hof des Apollo zeigt bei Eröffnung der Szene ein schönes Bild dieser poetischen Figuren. Man bemerke, daß der Choreograph an dieser Stelle weder Musik noch Tanz im besonderen will; dieselben treten erst bei dem neuen Auftritt jener ersten Personen als besondere Mittel ein. Diese Bemerkung gilt für alle ähnlichen Fälle. Prometheus kommt, um dem Gotte seine Kinder vorzustellen, damit es ihm gefalle, dieselben in den Künsten und Wissenschaften zu unterrichten. Auf den Wink des Phöbus schickt sich Euterpe, von Amphion unterstützt, zu spielen an, und bei ihren Weisen beginnen die beiden jungen Wesen Zeichen von Vernunft und Überlegung zu geben, die Schönheiten der Natur zu sehen und menschliche Affekte zu fühlen. Arion und Orpheus verstärken die Harmonie mit ihren Zithern, und schließlich auch der Gott selbst. Die neu Geschaffenen tummeln sich hierhin und dorthin, und als sie vor Prometheus angelangt sind, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen sich vor ihm nieder und umarmen ihn leidenschaftlich. Hierauf kommt Terpsichore mit den Grazien und Bakchus mit den Bakchanten und führen (mehr für das Gefolge des Mars geeignet) einen heroischen Tanz auf. Die Geschöpfe des Prometheus widerstehen den Antrieben des Ruhmes nicht und wollen, nachdem sie die Waffen aufgerafft haben, am Tanze teilnehmen. Da tritt aber Melpomene dazwischen und stellt den erstaunten Wesen eine tragische Szene vor, indem sie ihnen mit dem Dolche zu erkennen gibt, wie der Tod die Tage des Menschen beschließt. Indem sie jene darüber in Entsetzen bringt, stürzt sie zu dem erstaunten Vater, macht ihm Vorwürfe, daß er die Elenden zu solchem Unglücke geschaffen habe, und glaubt ihn mit dem Tode nicht zu hart zu bestrafen; worauf sie ihn, den seine mitleidigen Geschöpfe vergebens zurückhalten, mit dem Dolche tötet. Diesen Kampf unterbricht Thalia durch eine komische Szene, indem sie den beiden Klagenden ihre Maske vor das Gesicht hält, während Pan an der Spitze seiner Faune den getöteten Titanen wieder ins Leben zurückruft, und so endet mit festlichen Tänzen das Stück."

Die verwirrende Mordgeschichte zeigt die Gebrechen der Handlung klar genug, und man tut gut, sich an dem

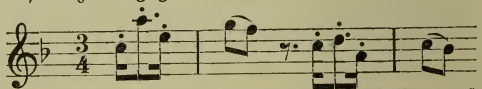
Sinn des Ganzen zu halten. Um wirkliche Menschen werden zu können, und dazu gehört auch vor allem, daß sie Freud und Leid fühlen, bedürfen die Geschöpfe des Prometheus, im weiteren Sinne die ganze Menschheit, der Segnungen der Kunst. Indem diese die Wirklichkeit vor uns erstehen läßt, bringt sie das ganze Leben und Fühlen der Welt in uns zum Miterleben und macht uns zu wirklichen Menschen. Der ethische Kern war es vor allem, der Beethoven an dem Stoffe anzog und ihn in Verbindung mit den teilweise charakteristischen Aufgaben, eine Musik schreiben ließ, die in den hervorragendsten Nummern dem Besten zugezählt werden muß, was aus dieser Zeit von Beethoven vorliegt. Ja, man darf ruhig sagen, daß man Beethoven nicht vollständig kennt, wenn man sich mit den bedeutendsten Stücken nicht bekannt gemacht, wie es ja an und für sich außerordentlich interessant ist, Beethoven als Komponisten eines so ausgeführten Ballets kennen zu lernen. So darf man sehr wünschen, daß das Werk durch die glückliche Ebnersche poetische Erklärung in den Konzertsälen eine weit stärkere Aufnahme findet als es bis dahin der Fall war: Eine Aufführung ist so gedacht, daß die — genau vorgeschriebenen — poetischen Abschnitte vor dem betreffenden Stück rezitiert werden, damit der Zuhörer immer weiß, was die Musik ungefähr will, die ihn erwartet.

Die hier gegebene Analyse beschränkt sich nur auf Stichworte, eine genaue Analyse hätte sich da und dort mit jedem einzelnen Takt zu beschäftigen, um, so weit dies überhaupt möglich ist, die programmatischen Absichten erläutern zu können.

Die Ouvertüre hat eine langsame Einleitung; die schweren einleitenden Takte mit dem dissonierenden Anfangstakt — ganz gleich wie in der ersten Sinfonie — sind direkt programmatisch und geben ein Bild der Energie und des Trotzes von Prometheus, der das Feuer aus

dem Himmel raubt. Die Gesangsmelodie läßt einen Blick in das von edelster Sehnsucht erfüllte Herz von Prometheus tun. Das feurige Allegro mit dem froh hinaufstrebenden Thema, das in ähnlicher Gestalt ebenfalls in der ersten Sinfonie wiederkehrt, zeigt uns wohl, wie Prometheus mit seinen beiden Geschöpfen in froher, ungeduldiger Erwartung zum Parnaß strebt und dort die Freude erlebt, das Erziehungswerk von herrlichem Erfolg gekrönt zu sehen. Unverkennbar hat der Satz festlichen Charakter, der verbietet, an den göttertrotzenden Prometheus mit dem unbezähmbaren Willen zu denken.

Das Werk hat im Original zwei Akte, von dem der erste kurz ist. Die vier Stücke (Introduktion und drei Nummern) verstehen sich an Hand des Programms gut. Die Introduktion schildert den Sturm, aber auch die furchtbare Enttäuschung des Prometheus, als die Geschöpfe zunächst trotz des Feuers kein Leben zeigen, sowie sein Hinsinken. In Nr. 1. — Poco Adagio — erheben sich die Geschöpfe, die gewaltige Freude des Prometheus kommt in einem Allegro con brio zur Darstellung, wie auch seine zuerst freundlichen Versuche, die vernunftlosen, automatischen Geschöpfe zu sich locken. In Nr. 2 sehen wir Prometheus aufgeregt, in Wut über sein mißlungenes Experiment, er will so weit gehen, die Geschöpfe zu töten, da — ganz am Schluß nach einem gewaltigen Ausbruch der Instrumente — plötzliche Stille, einige leise Töne zeigen an, daß der Gewaltige auf eine innere Stimme hört, die ihm von dem Mord abrät. In Nr. 4 sehen wir Prometheus ganz heiter, es ist ihm eine gute Idee gekommen, reizend gegeben mit dem Thema:



Das Folgende macht den zweiten Akt des ursprünglichen Balletts aus. Nr. 4 trifft uns bereits auf dem

Parnaß. Ein paar feierliche D-Dur-Akkorde zur Kennzeichnung des feierlichen Orts, dann hören wir wieder „Automaten"musik, die ziemlich ähnlich der in der Einleitung von Nr. 1 gleicht: Prometheus tritt mit seinen beiden Geschöpfen auf. Unterdessen gibt Apollo die Anordnungen für ihre Erziehung durch die Musen, und nun beginnt zunächst in Nr. 5 ein ganz wundersames „Konzert", an dem sich einzelne Musen, dann aber auch Apollo selbst beteiligen. Ihm ist wohl sicher das herrliche Violoncello-Solo zugedacht. Das Stück wirkt in seinem Klangreiz ganz wunderbar und steht unter Beethovens Werken insofern einzig da, als er keinen „Konzertsatz" schrieb, an dem sich eine so große Reihe Instrumente, vornehmlich die Flöte, Oboe, das Fagott, das Violoncello, nebst der von Beethoven einzig in diesem Werk verwendeten Harfe solistisch beteiligen. Das Ganze, fürwahr ein „göttliches" Konzert. Die beiden Geschöpfe geben im Verlauf des Stückes Zeichen innerer Bewegung.

Nr. 6 ist ihnen ganz gewidmet. Es ist eine federleichte, scharf rhythmische, reizende, aber einfache Melodie ohne jeden tiefern Gehalt, womit Beethoven anzeigt, daß diese beiden Wesen wohl aus ihrem bewußtlosen Zustand herausgekommen, aber immer noch keine höheren Menschen geworden sind. Dazu bedarf es noch der Erweckung anderer Gefühle und Vorstellungen. Der Tanz der Geschöpfe wird auch plötzlich unterbrochen, und in der direkt einsetzenden

Nr. 7 wird die Musik sehr pathetisch, doch im Wechsel mit andachtsvollen Schwärmereien; es ist ebenfalls eines der schönsten Stücke des ganzen Werks, ein Stück, bei dem man sehr gut an Prometheus denken kann, in dessen Brust sich alles zusammendrängt, was menschliches Empfinden heißt.

Und nun wird die Erziehung der beiden Geschöpfe fortgesetzt. Sie lernen die stürmischen Leidenschaften kennen durch einen ganz außerordentlichen, eigentlich einzig

daſtehenden heroiſchen Marſch (Nr. 8), der mutig und herausfordernd beginnt, dann aber in grimme Kampfesſchilderungen übergeht. Das finſtere Mollthema, das dem kriegeriſch munteren D-Dur-Fanfarenthema entgegengeſtellt wird, kann direkt als Symbol des mörderiſchen Krieges gelten. Der eigentliche Kampf entwickelt ſich aus dem Fanfarenthema ſelbſt, in ſowohl rein muſikaliſch wie programmatiſch hochintereſſanter Weiſe. Der Marſch iſt ſehr ausgedehnt, der Schluß mit den gewaltigen Fanfaren bedeutet noch eine außerordentliche Steigerung.

In Nr. 9 wird den Geſchöpfen die Tragik des Menſchenlebens ſinnbildlich vorgeführt durch eine ganz wunderbare, mit ergreifenden Rezitativen ausgeſtattete dramatiſche Szene. Zwei Adagio's, von denen das erſte wie ein wehmütiger Prolog zu der Tragödie anmutet, während das zweite ganz „Handlung" iſt, ſtehen vor einem leidenſchaftlich düſteren Allegro, das in ergreifenden Todeszuckungen endet. Die beiden Geſchöpfe fühlen ſo intenſiv mit, daß ſie zu ſterben glauben. Aber nun folgt in Nr. 10 ein reizendes, trauliches Pastorale, das alle Todesgedanken bannt und in ſeinem Charakter ohne weiteres verſtändlich iſt.

Die kurze, nur aus der Handlung zu erklärende Nr. 11 gehört mit der aus verſchiedenen kürzeren Teilen beſtehenden Nr. 12 eng zuſammen. Einem feierlichen, opfermarſchartigen Maestoso folgt ein kurzes ſchwärmeriſches, doch ſehr klares Adagio, worauf dann ein etwas längeres Allegro in kernigem Marſchrhythmus einſetzt.

Ganz leicht und ausgelaſſen iſt Nr. 13, die ſich aus lauter kleinen Stücken — Tänzen — zuſammenſetzt, die größtenteils einen ſehr launigen, neckiſchen Charakter aufweiſen. Eine kapriziöſe, leichte Muſik, die zwar unbedingt gefällt, aber erſt dann ihren Zweck wirklich erfüllt, wenn zu ihr getanzt wird. Mit dieſer Nummer, die das Leben von der heiterſten, ausgelaſſenen Seite zeigt, iſt die Erziehung der beiden Geſchöpfe beendigt. Die beiden folgenden Sätze,

Nr. 14 und 15, zeigen uns die Resultate. Glücklicherweise wissen wir dies sicher, auch dies, daß Nr. 14 für das männliche, Nr. 15 für das weibliche der beiden Geschöpfe bestimmt war. Der Charakter der Musik zeigt, was aus ihnen geworden ist. Am bezeichnendsten erscheint die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks: innigen langsamen Stücken folgen fröhliche, doch immer gehaltvolle, es ist eine Fröhlichkeit, die sich ihrer bewußt ist. Besonders das Allegro in Nr. 15 gibt sehr viel an charakteristischem Ausdruck; die beiden Wesen lernen einander nun auch als Mann und Weib erkennen, wie dies die Ebnersche Dichtung sehr hübsch ausführt.

Und nun ist das große Werk gelungen, das Finale mit seinen Tänzen hebt an und läßt das große Freudenfest feiern. Das Hauptthema ist jedem bekannt aus dem Schlußsatz der heroischen, dritten Sinfonie, wie überhaupt die Prometheus-Musik gar manches aufweist, dem man in späteren Werken wieder begegnet. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß das Ballett, das an Beethoven so mancherlei besondere Aufgaben stellte, in seiner Entwicklung eine bedeutende Rolle spielte, eine größere, als man im allgemeinen annimmt*).

Ouvertüre.

Hierauf Rezitation.

Diese Dichtung sei Herrn Konzertmeister Dr. G. Hertz und seinem Orchesterverein in Ulm gewidmet von Ch. Ebner.

Um die Gipfel des Olympos
Liegen schwer und schwarz die Wolken,
Blitze zucken, Donner grollen,
Und des Waldes schlanke Äste
Schwanken in des Sturmes Toben.

*) Vgl. auch H. Riemann: Beethovens Prometheus-Musik ein Variationenwerk. Die Musik, April 1910.

Heulend fährt er durch die Schroffen,
Schlägt mit seinen dunklen Schwingen
Den, der in die Tiefen hastet
Mit dem Raub vom Sitz der Götter,
Mit dem Feuer, dessen Wärme
Wecken soll zu frohem Leben,
Was er schuf in stolzem Trotze:
Mann und Weib, die ersten Menschen
Gellend klingt sein höhnend Lachen,
Auf reckt er die starken Arme
Zu dem Himmel, dessen Blitze
Ihn nicht treffen, dessen Donner
Ihm ein Lied des Sieges nur.

Folgt **Introduktion.**

Und zu seiner Hütte eilend,
Facht die Glut er an zur Flamme,
Sieht die Glieder seiner Schemen
Recken sich, als wollten tastend,
Schritt für Schritt den Weg sie suchen
In des Dasein bunten Wechsel.
Sieht ihm nicht aus ihren Augen
Schon sein eigen Bild entgegen,
Hört er nicht ihr Herz schon schlagen,
Rinnt durch ihre starken Arme
Nicht des Blutes rascher Lauf?
Grolle nur aus Deinen Höhen
Auf mich nieder, Göttervater,
Ich, Prometheus, bin Dir gleich:
Götter schufst Du nur — ich Menschen.

Nr. 1.

Rühmtest Du zu frühe nicht
Deines Werks Dich, stolzer Schöpfer?
Täuschte nicht der Flammen Schein
Einen holden Trug Dir vor?
Menschen, wähntest Du, sind es,

Und sind doch nur tote Puppen,
Die nicht denken, deren Brust
Keiner Seele Hülle ist,
Nicht Genossen Deinem Trotz,
Eine Last nur Deinem Leben
Und ein Spott nur Deiner Kraft.
Müh dich nicht, es ist umsonst.
Ringe nicht nach dem Besitz
Dessen, was Dir ewig fern.
Menschenwerk bleibt Stückwerk stets,
Nur der Ewig-Eine weiß,
Was des Lebens Rätsel ist,
Haß und Liebe, sie sind sein.
Willst Du wüten gegen Dich,
Zürnen Deiner Unmacht? — Nein!
Beuge Deinem Schicksal Dich!

Nr. 2.

Sie hören Dich nicht, die Du geschaffen,
Was Du ihnen drohst, verstehen sie nicht;
Laß sinken die Hand, was soll es Dir nützen,
Wenn Du zertrümmerst, was Du gebildet,
Und was Dir verweigert der Zorn des Zeus. —
Such es auf den Höhen des goldenen Lichts.
Wo die Freude lebt in der Musen Reigen,
Wo Lieder erklingen von tönender Leier,
Wo die Liebe wohnt, da geleite hinauf
Die starren Gebilde, die jetzt Dir ein Leid,
Daß Auge und Ohr sich ihnen erschließe
Den Strahlen der Sonne, den jauchzenden Klängen,
Vor denen die Sorge entflieht in das Dunkel.
Da schwindet der Tag in fröhlichem Wechsel,
Da hebt sich der Fuß im geflügelten Tanz.
Auf wacht das Herz in der starren Brust,
Ein Ahnen der Freude durchschauert die Seele,
Die von sich wirft die Schwere des Leids,

Frohlockend in Luft, die der Götter Neid,
Stürmt Liebe und Glück über Tal und Höhen
Empor zum Parnaß — dort lebt, was Du suchst.

Nr. 3.

Ein Meer von Licht, ein Singen und Klingen,
Ein Locken und Rufen, sie stehen verwirrt,
Es zaudern die Schritte, emporzuklimmen,
Zu nahen dem Gott, dem die Musen dienen,
Der den Sonnenwagen durch Wolken lenkt
Und Licht und Wärme zur Erde sendet.
Sie stehen starr, und Prometheus selbst
Wagt kaum den Blick zu dem Gott zu heben,
Wagt nicht zu künden, was er begehrt.

Nr. 4.

Doch Phöbus winkt, und aus goldenen Saiten
Strömt es hervor in erhabener Fülle.
Es rauscht und braust wie des Meeres Wogen
Und flüstert wie heimliches Windeswehen,
Das über die blühenden Fluren geht. —
Da ist's, als ob die toten Gebilde
Erwachten aus tiefem, traumlosem Schlaf.
Da geht's wie ein seliges Kindeslächeln
Über ihr Antlitz, da greifen die Hände
Hinein in die Weite, als wollten sie haschen
Alle die Töne des lockenden Liedes.
Und in dem Reigen, der sie umschlingt,
Heben den Fuß sie ängstlich wie Vöglein,
Die zum ersten Fluge dem Nest entflattern —
Und lächelnd ruht auf ihnen Phöbus Auge.

Nr. 5.

Auf zum Tanz!
Terpsichore naht!
Wehende Haare, leuchtende Blicke,
Anmutgetragene, schlanke Mädchen
Wirbeln um sie, Rosen streuend.

Welch ein Haschen und neckendes Fliehen!
Welch ein Lauschen und Winken und Scherzen!
Flügelbeschwingt, mit leichtem Fuß,
Hände, die sich im Reigen suchen,
Arme, die über das Haupt sich heben,
Blicke, die locken, und Lippen, die lächeln,
Leben und Freude im wogenden Tanz!
Steht nicht leblos!
Versucht es nur einmal!
Reckt die Glieder!
Seht, da öffnet sich schon der Reigen!
Schließt die Kette, faßt nur die Hände,
Die Euch halten und mit sich ziehen!
Das ist Leben,
Jugend und Schönheit!
Lernt sie erkennen,
So ist sie Euch eigen.

Nr. 6, eventuell mit Nr. 13.

Nun ist es still, wie wenn auf weite Lande
Die Nacht sich senkt mit ihrem dunklen Schleier,
Zu decken alles, was da Leben heißt.
Es ruht der Haß, es sucht ihr Heim die Liebe,
Es ruht der Schmerz und schweigt das bange Leid.
Der Leidenschaften heißbegehrend Sehnen
Duckt sich zusammen in dem tiefen Dunkel,
In dem des Schlummers Zauberkraft nun herrscht.
Ein heilig Schweigen rings. — Hoch an dem Himmel
Glänzt Stern an Stern, und nur ein stilles Ahnen
Sucht zwischen ihnen und der Erde Bahn.
Kein Auge sah je in die dunklen Tiefen,
Aus denen kommt, was unser Schicksal ist.
Wir sind nur Blätter, die der Wind zerstreut,
Ein Sandkorn nur der immer gleichen Zeit
Und ein Gedanke nur der Ewigkeit.
Wir sind wie Blüten, die der Sturm verweht,

Und wie ein Rauch, der in der Luft zergeht.
Wir sind ein Nichts. — Und dennoch lockt es Euch,
Des Lebens tollen Reigen mit zu schwingen,
Der flücht'gen Freude Lieder mit zu singen.
So kommt herbei, stellt Euch in seine Reih'n,
Und lernet Hoffen, Glauben und Verzeih'n!
Ein jeder Tag führt Euch zu neuem Leide,
Und jeder Tag nimmt Euch die karge Freude, —
Und dennoch wollt Ihr lieben, denken, dulden?
So sei es drum! — Was wir der Erde schulden,
Mit schwerem Wucher nimmt sie es zurück;
Nur Lug und Trug ist unsres Daseins Glück.

Nr. 7.

Doch sieh! — Was hebt aus düstern Tiefen sich?
Vor Euren Augen welch gewaltig Bild
Von Kampf und Streit auf weitem Blachgefild?
Da sausen Schwerter und da bersten Schilde.
In heißem Morden ringen stolze Heere,
Ein Jauchzen hier, und dort ein dumpfes Röcheln.
Wie Wölfe, die des Hungers Wut gepackt,
So stürzen Scharen sich auf Scharen, Brust an Brust
Ringt einer mit dem andern, alle Schrecken
Des Krieges rasen durch die Reihen, Haß und Rache
Und blinde Gierde schwingen ihre Geißel
Und hetzen Freund und Freund im Kampf zusammen.
Des Todes Ernte steht in voller Blüte,
Er lacht der Toren, die im Kampf
Um ein Phantom sich Wunden schlagen,
Zerrt Sterbende empor zu neuem Streit
Und schreitet höhnend über starre Leichen.
Des Krieges Flammen jagt er durch die Welt,
Er ist ihr Herr und er zuletzt der Sieger.

Nr. 8.

Schüttelt Ihr in Zweifelssorgen
Euer Haupt, hebt auf die Blicke,

Seht die Zeugen, die wir rufen!
Die gleich düstren Nachtgestalten
Sich um Euch und Euren Führer
Jetzo scharen, Euch zu warnen.
Die sie führt, kennt Ihr sie nicht?
Leid und Trauer sind ihr Lied,
Schwarz wallt das Gewand ihr nieder,
Und auf ihren bleichen Wangen
Seht Ihr heiße Tränen fließen.
Stürmen wollt Ihr zu den Höhen,
Baut in Euren kühnen Träumen
Säulen Euch des Heldentums,
Zeichen Eures Siegesruhms?
Ach umsonst ist Euer Mühen.
Wie die Flammen rasch verglühen,
Wie der Mut zusammensinkt,
Wenn des Todes Hand Euch winkt.
Starr schon werden Euch die Glieder,
Sterbensmüde fallt Ihr nieder,
Was Euch glänzte, ist entschwunden,
Was Euch ward, sind Schmerz und Wunden,
Wer wird Eure Namen nennen
In des Lebens tollem Rennen?

Nr. 9.

Nur kein Verzagen in bangenden Sorgen —
Seht, es fallen die dunklen Schleier,
Und hinein in sonnenbeglänzte
Haine der Freude schaut Euer Auge.
Rieselnde Quellen und grünende Wiesen,
Blühende Rosen und schwellende Früchte,
Necken und Kosen der Nymphen und Faune,
Flötenklänge, zum Tanze rufend.
Lachen und Jauchzen und frohes Genießen,
Hehre Freuden des eilenden Lebens.
Schwinden da droben nicht dunkle Wolken,

Schmettern von schwankenden Ästen nicht Lieder,
Süß, wie der Liebe jauchzendes Singen?

Nr. 10.

Evoe! Evoe! Nah und fern
Klingt's Euch entgegen, es duften die Blumen,
Und hinter grünenden Büschen und Hecken
Hört Ihr ein Flüstern — Seht Ihr die Paare,
Wie sie sich schwingen im schwebenden Reigen,
Heiß wallt das Blut — es glänzen die Augen,
Hand ruht in Hand, und Brust ruht an Brust.
Stürmend und tollend von allen Seiten
Kommen heran die Jugend, die Freude!
Und zur leuchtenden Flamme entfacht
Loht sie empor. Um ihre Altäre
Scharen sich alle — was steht Ihr zur Seite?
Lasset die Sorgen und denkt nicht des Leids!
Hier ist Genießen und hier ist Vergessen —
Hier ist der Sieg über dunkle Gewalten,
Hier ist die Unschuld und hier ist das Glück.

Nr. 11 und 12.

Staunend ob des bunten Bildes
Steht Prometheus: Staunend sieht er
Sich zur Seite die belebt,
Die er schuf zum Trotz den Göttern.
Klingt es nicht wie leises Lachen
Ihm ans Ohr, und schreitet nicht
Ruhig — schön das Weib zum Manne,
Blickt ihm stille in die Augen,
Faßt die Hand ihm, zieht ihn mit sich —
Und dieweil das neue Schauspiel
Nun betrachten Faun und Nymphen,
Schreiten beide wie die Kinder,
Die im Frühlingssonnenlichte
Froh sich tummeln, hin im Tanze.
Röte färbt die blassen Wangen,

Wärme flutet durch die Glieder,
Hochaufatmend hebt die Brust
Sich entgegen nun dem Leben,
Das um sie die Bande schlingt,
Das sie lockt zu tausend Wonnen,
Das als heiliges Geheimnis
Sie umfängt mit holdem Ahnen.
Durch der Bäume hohe Gipfel
Geht des Abendwindes Wehen.
Zu der Sonne, deren letzte
Strahlen Tal und Höh'n umleuchten
Blicken auf die — ersten Menschen.
Wie ein Jubellied erklingen
Nun der Flöten holde Weisen.
Staunend sieht da eins zum andern,
Und der Schönheit holdes Wunder
Weckt in ihnen frohe Kräfte.
Neigt sich nicht das Weib zum Manne?
Und um ihre schlanke Hüfte
Legt den Arm er, immer neue
Weisen findend für den Reigen,
Der sie hebt und trägt und führt —
Strahlend finden ihre Blicke
Sich in immer neuem Suchen,
Und der Freude stiller Zauber
Schwebt mit ihnen hin im Tanze.

Nr. 14 und 15.

Und Prometheus?
Sinnend steht er, in die Ferne
Geht sein Blick, und vor ihm hebt sich
Leuchtend eine neue Welt.
Eine Welt, die Menschen schaffen,
Eine Welt, die rastlos strebend
Ewigkeiten für sich baut,
Die des Feuers Glut bezwingt,

In die tiefsten Tiefen dringt,
Die der Stürme Wogen glättet
Und der Sterne Bahn bemißt,
Die des Daseins dunklem Rätsel
Mutig sieht ins Angesicht.
Horch, was rauscht wie Adlerflügel,
Schwillt empor zu Melodien,
Die das Herz erbeben machen,
Die empor zur goldnen Sonne
Steigen und der Menschheit
Lieder künden, deren Fülle
Herz und Sinn gefangen hält?
Welch ein Glühen, welch ein Blühen!
Freude wandert durch die Fluren,
Freude weckt der Tage Wechsel,
Freude eint zu frohem Feste
Alle, die der Sonne Licht
Heut erquickt mit goldnen Strahlen.
Wie ein Jubelruf erklingt es,
In die fernsten Weiten dringt es:
Menschheit, darbe nicht und bange,
Sammle bei der Freude Klange
Dich und was das Herz Dir hebt,
Was von Hoffen in Dir lebt —
Bring es in kristallner Schale
Dar zum heil'gen Festesmahle.
Flechte Rosen in die Haare,
Schwinge Dich in frohem Reigen,
Fach auf ragendem Altare
Leuchtend an der Flammen Glut.
Lohend zu den Sternen steigen
Soll sie, allem Gram zu Leide.
In der stillen Nächte Schweigen
Trage sie die frohe Kunde:
Heilig bleibe Euch die Freude!

Nr. 16.

Breitkopf & Härtels Musikbücher

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.
I. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Kretzschmar u. a.

Kleine Konzertführer mit Text

01. (49) Bach, Johannes-Passion.
02. (26) —— Matthäus-Passion.
04. (102) Beethoven, Missa solemnis.
15. (123) Berlioz, Requiem.
41. (31) Händel, Messias.
[illegible]. —— Messias. (Engl. Ausg.)
09. (34) Haydn, Schöpfung.
519. (33) Haydn, Jahreszeiten.
543. (35) —— 7 Worte des Erlösers.
520. (38) Mendelssohn, Elias.
521. (36) —— Paulus.
512. (40) Mozart, Requiem.
523. (64) Schumann, Paradies und Peri.

(Wird fortgesetzt.)

Preis jeder Nummer 30 Pfennig

Führer durch den Konzertsaal

von

Hermann Kretzschmar

Abteilung: Symphonie und Suite.

4. Aufl. 8°. 44½ Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text. 2 Teile geh. 8 *M*. In 1 Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Inhalt:

I. Band:

Von Gabrieli bis Bach.
J. Haydn, Mozart, Beethoven.
Nebenmänner und Gefolge der Klassiker. Vorläufer und Haupt-Vertreter der Romantiker.

II. Band:

4. Programm-Musik und die nationale Richtung in der Symphonie.
5. Die moderne Suite und die neueste Entwicklung der klassischen Symphonie.

Abteilung 1. Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten.

2. Aufl. 8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text geh. 8 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 10 *M*.

Abteilung 2. Teil: Oratorien und Weltliche Chorwerke.

2. Aufl. 8°. 33 Bogen mit vielen Notenbeispielen im Text, geh. 7 *M*. In Orig.-Hlbfrzbd. 9 *M*.

Kleine Konzertführer

herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar u. a.

Bach, H moll-Messe (503). — Johannes Passion (501). — Magnificat [Heuß] (635). — Matthäus-Passion (502). — Weihnachtsoratorium (552).
Becker, Große Messe, B moll (569).
Beethoven, 3. Klavierkonzert, C m. (588). — 4. Klavierkonzert, G dur (589). — 5. Klavierkonzert, Es dur (595). — Missa solemnis (504). — 1. Symphonie, C. (527). — 2. Symphonie, D. (537). — 3. Symphonie, Es. (Eroica) (513). — 4. Symphonie, B. (538). — 5. Symphonie C m. (505). — 6. Symphonie, F. (pastorale) (514). — 7. Symphonie, A. (525). — 8. Symphonie, F. (544). — 9. Symphonie, D m. (526). — Violinkonzert (546). — Messe in C dur [Heuß] (611). — Geschöpfe des Prometheus, op. 43 (648/49).
Berlioz, Fausts Verdammung (532). — Engl. Ausg. (532a). — Harold-Symphonie (506). — Requiem (515). — Romeo und Julie (516). — Symph. fantastique (507).
Bizet, Suiten (553).
Bleyle, Violinkonzert (645).
Borodin, 2. Symphonie, H moll (564).
Brahms, 1. Klavierkonzert, D moll (596). — 2. Klavierkonzert, B dur (597). — Deutsches Requiem (517). — 1. Symphonie C m. (570). — 2. Symphonie, D. (578). — 3. Symphonie, F dur (583). — 4. Symphonie E moll (585). — Rhapsodie (612). — Schicksalslied (613). — Triumphlied (614). — Nänie (615).
Bruch, Frithjof [Puttmann] (642).
Bruckner, 3. Symphonie, D m. (534). — 4. Symphonie, Es. (535). — 5. Symphonie B. (580). — Te Deum (634).
Cherubini, Requiem, C m. (539).
Chopin, Klavierkonzert, E m. (590). — Klavierkonzert, F m. (591).
Delibes, Sylvia (545).
Draeseke, 3. Symphonie (Tragica) (536).
Dvořák, Aus der neuen Welt (518). — 2. Symphonie, D m. (554). — 3. Symphonie, F. (555).
Franck, Seligkeiten (533).
Glazounoff, 4. Symphonie, Es (565).
Götz, Symphonie, F. (548).
Grieg, Klavierkonzert, A moll (598). Suiten (560).
Händel, Alexanderfest (531). — Israel in Egypten (508). — Samson (529). — Messias. S. Konzertführ. m. C. (541). — Saul [Heuß] (608/9, Preis 30 Pf.).
Haydn, Die Worte des Erlösers (543). — Jahreszeiten (519). — Schöpfung (509). — Symphonie Nr. 1, Es (566). — Symphonie Nr. 2, D. (567). — Symph. Nr. 6, G. (Paukenschl.) (568). — Symph. Nr. 11, G. (Militär.) (584). — Symphonie Nr. 12. B. (586). — Symphonie Nr. 16. G. (Oxford) (587).
d'Indy, Wallenstein (562).
...ug-Waldsee, König Rother [Weber] (...9).
Symphonie espagnole (550).
Liszt, Christus (551). — Dante-Symphonie [Pohl] (622). — Faust-Symphonie (510). — Klavierkonzert, Es dur (593). — A dur (594). — Legende v. d. heil. Elisabeth (511). — Tasso (549). — Missa solemnis [Heuß] (600). — Les Préludes [Heuß] (610). — Hamlet (616). — Hunnenschlacht (617). — Die Ideale (618). Festklänge (619). — Hungaria [Münzer] (624). — Mazeppa [Münzer] (625). — Orpheus [Münzer] (626). — Prometheus [Münzer] (627). — Ce qu'on entend sur la montagne [v. Mojsisovics] (646). — Héroïde funèbre (Heldenklage) [v. Mojsisovics] (647).
Mendelssohn, Elias (520). — Paulus (521). — Engl. Ausg. (521c). 20 Pf. — Violinkonzert (547). — Symph. Nr. 3. A m. (574). — Symph. Nr. 4, A. (575).
Mozart, Requiem (512). — Symphonie Nr. 38, D. (579). — Symphonie Nr. 39. Es (571). — Symphonie Nr. 40, G m. (572). — Symphonie Nr. 41, C. (573).
Novák, Von ewiger Sehnsucht [Klengel] (607).
Pergolesi, Stabat Mater [Heuß] (641).
Reger, Sinfonietta [Leichtentritt] (623) — Serenade, G dur. Op. 95 [Leichtentritt] (628) — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller. Op. 100 [Leichtentritt] (631).
Rimsky-Korssakoff, Scheherazade und Antar (558).
Rossini, Ouverture zu Tell (581).
Schubert, 7. Symphonie, C. (522). — Messe, As dur [Spiro] (629/30) 30 Pf. — Messe, Es dur [Spiro] (632/633) 30 Pf.
Schumann, Klavierkonzert, A m. (592). — Manfredmusik (540). — Paradies und Peri (523). — Rhein. (Es dur)-Symphonie [Bauer] (638). — Szenen aus Goethes Faust (542). — 1. Symphonie, B. (524). — 2. Symphonie, C. (577). — 4. Symphonie, D m. (576).
Sinding, Symphonie, D m. (559).
Smetana, Vyšehrad und Moldau (563).
Suk, Symphonie „Israel" (620/21) 30 Pf.
Taubmann, Messe [Bekker] (643/44). Preis 30 Pf.
Tinel, Franziskus (530). — Godolev [Müller-Reuter] (603). — Mohnblume [Hofmann] (604).
Tschaikowsky, Manfredsymphonie (556). — 5. Symphonie, E m. (557). — Symphonie pathétique, H m. (528).
Verdi, Vier geistliche Stücke (561). — Requiem [Puttmann] (639/640). 30 Pf.
Volbach, Es waren zwei Königskinder [Rabl] (605).
Wagner, Ouvertüren z. Tannhäuser (582). D. Liebesmahl d. Apost. [Mielke] (606).
Weingartner, König Lear [Weingartner] (601). — Das Gefilde der Seligen [Weingartner] (602).
Wolf, Italien. Serenade [Landshoff] (633).
Wolfrum, Weihnachtsmysterium [Puttmann] (637). (Wird fortgesetzt)

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 081867043